

ترجمة
محمد عناني


mohamed khatab

حكاية الشتاء

تأليف
ويليام شكسبير

ترجمة
محمد عناني



حكاية الشتاء

The Winter's Tale

ويليام شكسبير

William Shakespeare

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ‎+ ٤٤ (٠) ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ليلى يسري

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٣٢١ ٥

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية ١٦٢٣.
صدرت هذه الترجمة عام ٢٠١١.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

المحتويات

تقديم

على نحوِ ما أذكر في كتابي «فن الترجمة» — وما فَتِئتُ أُردِّد ذلك في كُتُبي التالية عن الترجمة — يُعد المُترجِم مُؤلِّفًا من الناحية اللغوية، ومن ثَمَّ من الناحية الفكرية؛ فالترجمة في جوهرها إعادةُ صَوغٍ لفكرِ مُؤلِّفٍ مُعين بألفاظِ لغةٍ أخرى، وهو ما يعني أن المترجم يَستوعب هذا الفكرَ حتى يُصبح جزءًا من جهاز تفكيره، وذلك في صورٍ تتفاوَت من مُترجِمٍ إلى آخر، فإذا أعاد صياغة هذا الفكر بلُغةٍ أخرى، وجدْنا أنه يَتوسَّل بما سمَّيتُه جهازَ تفكيره، فيُصبح مُرتبطًا بهذا الجهاز. وليس الجهاز لغويًّا فقط، بل هو فكريٌّ ولغوي؛ فما اللغة إلَّا التجسيد للفكر، وهو تجسيدٌ محكوم بمفهوم المُترجِم للنص المَصدَر، ومن الطبيعي أن يتفاوت المفهوم وفقًا لخبرة المُترجِم فكريًّا ولغويًّا. وهكذا فحين يبدأ المُترجِم كتابةَ نصِّه المُترجَم، فإنه يُصبح ثمرةً لما كتبه المؤلِّف الأصلي إلى جانبِ مفهوم المُترجِم الذي يَكتسي لغتَه الخاصة؛ ومن ثَم يَتلوَّن إلى حدٍّ ما بفكره الخاص، بحيث يُصبح النص الجديد مزيجًا من النصِّ المَصدَر والكساءِ الفكري واللغوي للمُترجِم، بمعنى أن النص المُترجَم يُفصِح عن عملِ كاتبَين؛ الكاتب الأول (أي صاحب النص المَصدَر)، والكاتب الثاني (أي المُترجِم).

وإذا كان المُترجِم يكتسِب أبعادَ المُؤلِّف بوضوحٍ في ترجمة النصوص الأدبية، فهو يكتسب بعضَ تلك الأبعاد حين يُترجِم النصوصَ العلمية، مهما اجتهد في ابتعاده عن فكره الخاص ولُغته الخاصة. وتتفاوت تلك الأبعاد بتفاوُت حظِّ المُترجِم من لغة العصر وفكره؛ فلكل عصرٍ لغتُه الشائعة، ولكل مجالٍ علمي لُغتُه الخاصة؛ ولذلك تتفاوت أيضًا أساليبُ المُترجِم ما بين عصرٍ وعصر، مِثلما تتفاوَت بين ترجمة النصوص الأدبية والعلمية.

وليس أدل على ذلك من مقارنةِ أسلوب الكاتب حين يُؤلِّف نصًّا أصليًّا، بأسلوبه حين يُترجِم نصًّا لمُؤلِّفٍ أجنبي؛ فالأسلوبان يتلاقَيان على الورق مِثلما يتلاقيان في الفكر.

فلكُلِّ مُؤلِّف، سواءٌ كان مُترجِمًا أو أديبًا، طرائقُ أسلوبيةٌ يعرفها القارئ حَدْسًا، ويعرفها الدارس بالفحص والتمحيص؛ ولذلك تَقترن بعض النصوص الأدبية بأسماء مُترجِميها مِثلما تقترن بأسماء الأدباء الذين كتبوها، ولقد تَوسَّعتُ في عرْض هذا القول في كُتبي عن الترجمة والمُقدِّمات التي كتبتُها لترجماتي الأدبية. وهكذا فقد يجِد الكاتب أنه يقول قولًا مُستمَدًّا من ترجمةٍ مُعيَّنة، وهو يَتصوَّر أنه قولٌ أصيل ابتدعَه كاتبُ النص المَصدَر. فإذا شاع هذا القول في النصوص المكتوبة أصبح ينتمي إلى اللغة الهدف (أيْ لغة الترجمة) مِثلما ينتمي إلى لغة الكاتب التي يُبدِعها ويراها قائمةً في جهاز تفكيره. وكثيرًا ما تَتسرَّب بعض هذه الأقوال إلى اللغة الدارجة فتحلُّ محلَّ تعابيرَ فُصحى قديمة، مثل تعبير «على جثتي over my dead body» الذي دخل إلى العامية المصرية، بحيث حلَّ حلولًا كاملًا محلَّ التعبير الكلاسيكي «الموت دونه» (الوارد في شِعر أبي فراس الحمداني)؛ وذلك لأن السامع يجد فيه معنًى مختلفًا لا ينقله التعبير الكلاسيكي الأصلي، وقد يُعدِّل هذا التعبير بقوله «ولو متُّ دونه»، لكنه يجد أن العبارة الأجنبية أفصح وأصلح! وقد ينقل المُترجِم تعبيرًا أجنبيًّا ويُشِيعه، وبعد زمنٍ يتغير معناه، مثل «لِمَن تُدَقُّ الأجراس» for whom the bell tolls؛ فالأصل معناه أن الهلاك قريبٌ من سامعه (It tolls for thee)، حسبما ورد في شِعر الشاعر «جون دَنْ»، ولكننا نجد التعبيرَ الآن في الصحف بمعنى «آنَ أوانُ الجد» (المستعار من خُطبة الحجَّاج حين وَلِي العراق):

آنَ أوانُ الجدِّ فَاشْتَدِّي زِيَمْ   قد لَفَّها الليلُ بسوَّاق حُطَمْ
ليسَ براعي إِبلٍ ولا غَنَمْ   ولا بجزَّارٍ على ظهر وَضَمْ

فانظر كيف أدَّت ترجمةُ الصورة الشعرية إلى تعبيرٍ عربي يختلف معناه، ويَحلُّ محلَّ التعبير القديم (زِيَم اسم الفرس، وحُطَم أي شديد البأس، ووَضَم هي «القُرْمة» الخشبية التي يَقطع الجزَّار عليها اللَّحم)، وأعتقد أن من يُقارِن ترجماتي بما كتبتُه من شِعر أو مسرح أو رواية سوف يكتشف أن العلاقة بين الترجمة والتأليف أوضح من أن تحتاج إلى الإسهاب.

محمد عناني
القاهرة، ٢٠٢١م

تصدير

هذه هي الترجمة العربية الدقيقة الكاملة لنص مسرحية «حكاية الشتاء» (The Winter's Tale) التي كتبها شاعر الإنجليزية الأشهر وليم شيكسبير في فترة النضج، في نحو عام ١٦١٠م. وهي المسرحية العشرون التي أترجمها لهذا الشاعر، وكنت قد شاهدتها على المسرح مرتين في إنجلترا في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين في أثناء إقامتي الطويلة في ذلك البلد، ولم أستطع في أيٍّ من المرتين أن أتذوَّق النص أو أكتشف فيها جوانب «العظمة» التي ينسبها إليها الناقد الشهير فرانك كيرمود في مقدمته لطبعة «سيجنت» (Signet) ولم أجد فيها ما وجده من «طاقة طبيعية» في مقدمته لتلك الطبعة (ص٧٧). وانشغلت — من ثَمَّ — عنها بغيرها، إلى أن عرضها التليفزيون في الثمانينيات عرضًا جديدًا شدَّني إليه، فزاد اقترابي من النص وعدت إليه، لكنني لم أجد في نفسي الدافع اللازم لترجمتها، فأرجأت الموضوع.

وعندما ترجمت «العاصفة»، عام ٢٠٠٤م، وجدت إشارات كثيرة إلى هذه المسرحية، فكنت أكثر من الرجوع إلى النص، حتى وافتني ابنتي سارة بعدة طبعات للمسرحية عام ٢٠٠٩م شجعتني على العودة إليها، لكنني كنت في حاجة إلى مادة علمية حديثة، وإلى طبعات أحدث، وهو ما وافاني به صديقي الكاتب والمترجم والأديب ماهر البطوطي من نيويورك، وعلى رأسها طبعة آردن الحديثة (٢٠١٠م) فقررت إحياء مشروع ترجمتها، خصوصًا لأنني لم أجد ترجمة سابقة لها في مصر. وعندما سألت صديقي العلَّامة والأديب ماهر شفيق فريد، قال إنَّ لها ترجمة لبنانية، بقلم أنطوان مشاطي عام ١٩٨٣م، فاستعرتها واطَّلعت عليها، فوجدتها ترجمة عن الفرنسية، وأنا لا أومن بترجمة الأدب عن لغة وسيطة؛ فمن الطبيعي أنَّ الترجمة عن ترجمة لا تقترب من النص الأصلي الاقتراب الكافي، ومن ثَمَّ عقدت العزم على ترجمة النص.

واعتمدت على النص المحقَّق المشروح لطبعة آردن (Arden) ٢٠١٠م من تحرير الناقد جون بيتشر (John Pitcher) فهي أقرب الطبعات إلى النص الأصلي، وأحدث طبعة للمسرحية في حدود علمي، مستعينًا بطبعة نيو كيمبريدج (New Cambridge) الصادرة عام ٢٠٠٧م، من تحرير سوزان سنايدر (Susan Snyder) وديبورا ت. كرن أكينو (Deborah T. Curren-Aquino)، وطبعة أوكسفورد عام ١٩٩٦م من تحرير ستيفن أورجيل (Stephen Orgel)، وطبعة فولجر، من تحرير بربارا مووات وبول ويرستاين (Barbara A. Mowat & Paul Werstine) عام ١٩٩٨م، وطبعة آردن عام ١٩٦٣م من تحرير ج. هـ. بافورد (J. H. Pafford)، وطبعتيْ سيجنت ١٩٦٣م و١٩٩٨م، من تحرير فرانك كيرمود (Frank Kermode)، وبينهما اختلافات في الدراسات النقدية المعاصرة والكلاسيكية الملحَقة في ذيل كلٍّ منهما. وأمَّا المادة العلمية اللازمة لكتابة المقدمة وتحليل النص، فقد أتتني بها ابنتي، ومن بينها عدة كتب كاملة وفصول من كتب ودراسات منشورة في المجلات المتخصصة.

وأنا ملتزم بمنهجٍ في العمل لا يتغير، عندما أتصدى لترجمة شيكسبير؛ فأنا أقرأ النص في الطبعات المختلفة، موازِنًا بين ما يقوله كل محرر من شروح، مستعينًا بمعاجم شيكسبير المتخصصة، وبالمعجم الرئيسي للغة الإنجليزية، معجم أوكسفورد الكبير (OED) خصوصًا لأنَّه يورِد شواهد من شيكسبير نفسه ومِن غيره، إلى جانب منهجه التاريخي الذي يرصد فيه تطور دلالات كل لفظ. ولذلك لم أكن آخذ بشروح بعض الشرَّاح، أو أُرجح شرح شارح على غيره، أو أجمع بينهما إذا كان اللفظ يحتمل التأويل، ثم أشرح ذلك في الحواشي.

وأمَّا مذهبي في الترجمة الأدبية فقد أوضحته في كتبي بالعربية والإنجليزية عن الترجمة، فالترجمة فنٌّ وعلم معًا، فالصياغة فن وصنعة، قد تستعين بالموهبة، ولكنَّها تنمو وتنضج بطول الممارسة، حتى لتشارك — ولو إلى حدٍّ محدود — في الإبداع الأدبي. ودراسة اللغة علمٌ يجمع بين دراسة البلاغة الكلاسيكية وعلوم، أحاول نقل هذه الصور بالأسلوب الأصلي نفسه، مستغلًّا — طواعية — الفصحى المعاصرة للتجريب واستخدام الأساليب المستحدثة، ومصرًّا على نقل الإيقاع الشِّعري الذي يتجلى في النظم بما يقابله في العربية، وهو ما اقتضى «تلوين» البحور الشعرية أحيانًا (بالزحافات والعلل أو بالتداخل ما بين البحور المتجاورة) وأحيانًا بالالتزام بالإيقاع التقليدي لبحور الشعر العربي.

وهكذا، كان همي — ولا يزال — تقديم صورة صادقة أمينة، (أي دقيقة) للنص، باعتباره عملًا فنيًّا، لا باعتباره قولًا يُمكن استخلاص الفكرة فيه، وتجاهل طرائق التعبير، فإذا ما انتقلتُ من قُطب من القطبين (التقريب والتغريب) إلى القطب الآخر، أوضحت ذلك في الحواشي. فالقطبان ليسا متعارضين تعارضًا يصل إلى حد التناقض، أي إنَّهما ليسا «متنافيين لا يجتمعان» (mutually exclusive) بل هما يتداخلان مهما يجتهد المترجم في الالتزام بأحدهما. وترجمة الأسلوب، كما علَّمنا أستاذنا شكري عياد، مهمة شاقة، ولكننا نستعذب المشقة في سبيل الفن؛ فما أجمل أن يُوفَّق المرء في إخراج «موازنة» طريفة بين بعض الظواهر التعبيرية في لغتين تنتميان إلى ثقافتين مختلفتين، وتفصل بينهما هوة زمنية شاسعة! ولو لم أجد من القراء تشجيعًا لمنهجي وإقبالًا عليه، لعدلت عنه، ولكنني كلما زدت من جهدي في هذا الصدد، زاد ما أجنيه من ثمر.

وبعد، فإنني — كما سوف يلاحظ القارئ — ألتزم بترجمة النظم نظمًا والنثر نثرًا، كما ألتزم، إلى أقصى حدٍّ ممكن، بالنص الإنجليزي، باعتباره نصًّا حيًّا لا أثرًا من آثار القدماء. ومن ثَمَّ، فأنا أستخدم الفصحى المعاصرة، لغة العرب أبناء اليوم، ولا أتردد في استخدام كلمة أو تعبير دارج، إن لم يستطع غيره نقل المعنى المطلوب أو الصورة المرسومة في سياق المسرحية الحي. وإذا استخدمت كلمة، قد لا تكون شائعة (مثل أسماء بعض الزهور) أردفتُها بما يوضحها، فالوضوح عندي فضيلة، وأمَّا إذا كان في النص غموض متعمَّد، فقد اضطررت إلى بذل جهدٍ مضاعف، لتقديم «الغموض» نفسه بوضوح!

ولا يفوتني في هذا التصدير أن أتقدَّم بالشكر الجزيل لكل من أعانني على إتمام هذا العمل، وخصوصًا مَن أمدُّوني بالمادة العلمية، وعلى رأسهم ابنتي الدكتورة سارة عناني، المدرس في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة، وماهر حسن البطوطي، الأديب والمترجِم النابه، الذي يُقيم في نيويورك، والدكتورة سمر طلبة، المدرس بكلية الآداب جامعة بني سويف، التي راجعت التجارب الطباعية، وتداركت بعض أخطائي، وأخيرًا وليس آخرًا، صديق عمري، العلَّامة والأديب والمترجِم العظيم، ماهر شفيق فريد، الذي قرأ المخطوط كله بعناية، ونبَّهني إلى ما لم أكن أنتبه إليه، فأنا مدين له بالدعم العلمي والمؤازرة النفسية التي لا يبخل بها عليَّ، فله مني جزيل الشكر والعرفان.

محمد عناني

القاهرة، ٢٠١١م

المقدمة

(١) هذه المسرحية

مسرحية حكاية الشتاء (The Winter's Tale) من أواخر المسرحيات التي كتبها شيكسبير، أي في أواخر عام ١٦١٠م (بيتشر Pitcher – ٢٠١٠م) بعد أن كتب أكثر من ثلاثين مسرحية حققت له شهرة واسعة بين جمهور المسرح العادي وبين المثقفين، وأيضًا بين رجال القصر الملكي. وكثيرًا ما توصَف اليوم هذه المسرحية بأنَّها «تراجيكوميدي رومانسية» بعد أن ظلَّ الوصف يقتصر على اعتبارها «رومانسية» وحسب، منذ أن وصفها بذلك إدوارد داوْدِنْ (Dowden) عام ١٨٧٧م، مستعيرًا الوصف الذي أطلقه كولريدج على «العاصفة» (The Tempest) وهو الذي ظلَّ منذ القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين يُطلَق على المسرحيات الأربع الأخيرة: «حكاية الشتاء»، و«بيريكليز» (Pericles)، و«سيمبلين» (Cymbeline)، و«العاصفة»، وفقًا لتصنيف داودن الذي لا يُعتبَر تعريفًا ما دام لم يتطرق إلى التفاصيل الفنية للنوع المسرحي، ويقتصر على أنَّه ليس بمأساة ولا بملهاة، بل يكاد يوازي فيه بين الرومانسية (Romance) والمسرحية الرومانسية (Romantic play)، وإن كان المأثور عن النوع الأخير أنَّه يميل للكوميديا حتى ثبت تعبير «الكوميديا الرومانسية» بدلًا من المسرحية الرومانسية. يقول داودن في كتابه:

> في هذه المسرحيات عنصر رومانسي، ففي كلٍّ منها الحادثة الرومانسية نفسها، أي فقدان أطفال والعثور عليهم وعودتهم إلى من يحبونهم، مثل ابنتيْ بيريكليز وليونتيس، وابنيْ سيمبلين وألونزو، وفي كلٍّ منها خلفية رومانسية جميلة تتمثَّل في بحر أو في جبل، وتتميز جميعًا بجمالٍ وقور وسكينة عذبة، وهو ما يجعل وصفها بالكوميديا غير لائق؛ فنحن قد نبتسم ابتسامة رقيقة، لكننا لا

> نضحك قطُّ أو نقهقه عند قراءتها، فنطلِق إذن على هذه المسرحيات الأربع اسم الرومانسات.
>
> (شيكسبير ١٨٧٧م، ص٥٥–٥٦،
> مقتطف في أورجيل ١٩٩٦م، ص٢–٣).

ومن أهم ما يلاحظه الدارس لهذه المسرحية، الإقبال الشديد عليها من جانب الجمهور العادي ودارسي المسرح على حدٍّ سواء، واشتداد هذا الإقبال، خصوصًا في السنوات الأخيرة، منذ منتصف القرن العشرين، إلى جانب «تكاثر» الكتابات النقدية عنها إلى حدٍّ يكاد يفوق ما يُكتَب عن التراجيديات الشيكسبيرية الكبرى. وتُفسر الباحثة جوان هول (Joan Hall) سرَّ افتتان العصر الحديث بها بأنَّ «عصر ما بعد الحداثة يُعلِّي من قدر الخلخلة المفاجئة في الأوضاع، والغرابة التي تشبه غرابة الأحلام، والأبعاد الأسطورية في الأدب الدرامي» (٢٠٠٥م، ص٧). ولذلك فسوف أبدأ هذه المقدمة بتحليلٍ موجزٍ لهذا «النوع» المسرحي «الجديد»، راصدًا أحدث الآراء فيه تمهيدًا لدراسة سائر جوانب النص المسرحي.

(٢) النوع المسرحي

تقول سوزان سنايدر (Snyder، ٢٠٠٧م): إنَّ التنازع بين وصف المسرحية بالرومانسة ووصفها بالتراجيكوميدي لم يهدأ على امتداد ما يزيد على قرن كامل «منذ تصنيف داودن»، مستندة إلى تعريف فيلبرين (Felperin) (١٩٧٢م) للرومانسة، وعلى الدراسة المستفيضة التي وضعتها بربارا مووات (Mowat) (٢٠٠٤م) لكل من هذه الأنواع — منفردة ومختلطة — من قبل. وتبدأ بإيضاح ما يعنيه داودن في وصفه المقتضب للرومانسة قائلة إنَّه كان يعني — فيما يبدو — قصص المغامرات والأسفار الغريبة، وتحطُّم السفن، والسعي في سبيل مطلب روحي أو أخلاقي، والحب الرومانسي، واجتماع شمل المحبِّين والعائلات بعد الفرقة الطويلة، وتعرُّض الفضيلة للابتلاء و«نجاحها في الاختبار»، والنبل الذي كان خافيًا ثم اكتُشِف، وكلها يحدث في عالمٍ يألف القوى الخارقة، والأعاجيب واسعة النطاق، والشعوذة والسحر. وكانت تقاليد الرومانس التي عرفها شيكسبير تتميز بأنَّها قصصية في المقام الأول، سواء كان شعرًا أو نثرًا، مثل قصة دافني وكلووي (Daphne and Chloe) اليونانية، والقصص التي كتبها مالوري (Malory) عن الملك آرثر وفرسانه، وقصة أركاديا (Arcadia) المنثورة التي كتبها السير فيليب سيدني (Sidney) وزيَّنها

بقصائد كثيرة منوعة الأشكال، وقصيدة ملكة الجان (The Faerie Queene) الطويلة، التي كتبها إدموند سبنسر (Spenser)، وقصة روزاليند (Rosalynde) الطويلة التي تتخلَّلها سونيتات وأشعار رعوية، وكتبها توماس لودج (Lodge)، إلى جانب بعض الصور المسرحية لهذه التقاليد التي كانت قد نشأت في العصور الوسطى في صورة مسرحيات القديسين، (والتي يُشار إليها أحيانًا باسم مسرحيات الخوارق والمعجزات)، وهي التي تحفل بكل عجيبٍ وغريبٍ وخارقٍ (ص٢–٧). ويقول روجر وارين (Warren) في كتابه «إخراج مسرحيات شيكسبير الأخيرة» (١٩٩٠م): إنَّ لنا أن نعتبر أن مسرحيات شيكسبير الأخيرة رحلات روحية تنتهي باكتشاف الشخصية المحورية لذاتِها الحقيقية. فإذا صحَّ هذا الرأي كان لنا أن نعتبر أنَّ مسرحيات الخوارق من أهم المؤثرات في تصوُّر شيكسبير لمجرى الأحداث على المستوى النفسي في مسرحياته الأخيرة، ابتداءً ب «حكاية الشتاء». ونحن نعلم من كتاب فيلبرين المشار إليه، وعنوانه «الرومانس الشيكسبيري» (١٩٧٢م) أنَّ تلك المسرحيات الدينية كانت تُقدَّم بانتظامٍ في أواخر القرن السادس عشر إلى جانب مسرحيات الأسرار القائمة على قصص الكتاب المقدس (ص١٣)، كما نصادف في الفصل الخامس من «حكاية الشتاء» كلمات تفيد العجب والدهشة، إلى جانب ما يتردد في أرجاء المسرحية من إشارات إلى «الحكايات القديمة»، وهي التي يُقصَد بها ما يشبه الأساطير أو الخرافة. وتقول سنايدر إنَّ ذلك هو ما يعنيه عنوان المسرحية، فهي «حكاية الشتاء»، ثم تضيف قائلة (ص٧): «وأمَّا استخدام أداة التعريف في عنوان المسرحية فتضيف إلى المعنى ما يُفيد أنَّ الذي يصوغه شيكسبير — دراميًّا — لا يقتصر على عصارة تركيز الخيال الرومانسي، بل أيضًا «القصة الأساسية للشتاء نفسه»» مقتبسة العبارة الأخيرة من طبعة بيل أوفرتون (Overton) للمسرحية، عام ١٩٨٩م، ص ٢١.

وأمَّا التحول من الرومانس الذي يقترب من التراجيديا في النصف الأول من المسرحية، أي حتى نهاية المشهد الثاني من الفصل الثالث، ويقترب من الكوميديا في النصف الأخير منها، فقد انبرى الكثيرون لتفسيره، وأحدثهم بيتشر (٢٠١٠م) الذي يُفرد صفحات كثيرة في مقدمته للنص، لرصد جذور تحوُّل التراجيديا إلى رومانس في المسرح الإغريقي، مركزًا على يوريبيديس (Euripides)، فيحكي قصة إيفيجينيا (Iphigenia) في مسرحيته طوريس (Tauris)، ثم يقول:

> كان الاكتشاف العظيم الذي جاء به يوريبيديس أنَّ المأساة — ولو بلغت شفا الهلاك — ليس من المحتوم أن تتطرف في طابعها التراجيدي، بل ربما تطورت

إلى رومانس. ولم يكن النوعان — التراجيديا والرومانس — لديه من البدائل التي لا تجتمع (ما دام أحدهما يغوص في الأسرار الأليمة للبشر والأرباب، والنوع الآخر يشجع على الفرار إلى الحكايات الخيالية)، بل كانا يمثِّلان مرحلتين متعاقبتين من مراحل حياة الإنسان الشعورية. ولم يكن يوريبيديس أول شاعر يوناني يجعل الرومانس يخرج من رحم نوعٍ أدبي آخر؛ فقد فعل ذلك هوميروس، قبله بقرون، عندما جمع بين الملحمة والرومانس في «الأوديسية»، ولكن إنجازه كان بمثابة انطلاقة في الدراما ساعدت على تحريرها من جذورها في الاحتفالات الدينية، وكادت تحررها أيضًا من الأرباب أنفسهم.

(ص١٢)

ويشرح بيتشر كيف أعاد يوريبيديس كتابة «قصة إيفيجينيا» باعتبارها مشكلة أخلاقية، وتأجيله التضحية بالفتاة إلى آخر المسرحية. ولكن في هذه الحالة (في أوليس Aulis) عندما يرفع الكاهن يده ليهوي على عنق إيفيجينيا، تختفي الفتاة ويحلُّ محلها غزال جبلي، فداءً لها، وتتناثر قطرات دمه في المذبح، ويقال إنَّ الفتاة مع الأرباب، من دون إيضاح للمعنى الدقيق، أي تُراها بين الأحياء أم الأموات؟ أقول بعد التدليل بهذا على تحوُّل المأساة إلى رومانسة، يأتي الباحث إلى المسرحية التي يقول إنَّها أثرت أعمق تأثير في شيكسبير، وهي ألكيستيس (Alkestis) (وتُكتَب بالإنجليزية Alcestis وتُنطَق الكاف سينًا) الزوجة التي تقدم نفسها فداءً لزوجها، وتقبل أن تموت بدلًا منه، ولكن في اللحظة الأخيرة، يتدخل البطل هرقل، فيصارع الموت «دون أن نرى ذلك على المسرح»، وينقذ الزوجة المخلصة من بين يديه، ولكنَّه عندما يُعيدها إلى زوجها لا يُعيدها باسمها، بل باعتبارها زوجة أخرى للزوج أدميتوس (Admetus) الذي كان قد أقسم ألا يتزوج مرة أخرى. ولكنَّ هرقل يصر على موقفه قائلًا له: «كن شجاعًا، خذ يدها في يدك.» وعندها يتبيَّن أدميتوس ما حدث، ويصيح قائلًا: «يا للأرباب! يا للأرباب! أية معجزة هذِي؟ هَلْ هذَا حقٌّ؟/هَل أشهَدُ زَوْجَتي هُنَا حَقًّا؟ أمْ أنَّ الفَرْحَة/سُخْرِية تُرسِلُها الأرْبَابُ لِتَدْفَعَنِي لِلخَبَلِ؟». ولكن ألكيستيس تظل صامتة طوال المشهد، من دون تعليق على ما يبذله زوجها من جهدٍ حتى يُصدق أنَّ الموت نفسه يُمكن أن يُهزَم.

ويعتمد بيتشر على التشابه الشديد بين فكرة عودة الزوجة إلى الحياة وبين ما يحدث أولًا في «ضجة فارغة» (انظر الترجمة العربية والمقدمة، القاهرة، ٢٠٠٩م)، وما يحدث

هنا ثانيًا في «حكاية الشتاء»، قائلًا: إنَّ شيكسبير قرأ «قصة» ألكيستيس في الروايات والقصائد المستوحاة من مسرحية يوريبيديس، مضافًا إليها قصة بيجماليون الشهيرة، ثم يقول الباحث:

> أدى اكتشاف يوريبيديس أنَّ التراجيديا والرومانس لم يكونا نوعين دراميين مستقلين لا يتغيران بل ربما تطور أحدهما فاكتسب طابع الآخر، ولو في المسرحية الواحدة نفسها، إلى أن أكَّد لشيكسبير غاية كان يعمل بنفسه على الوصول إليها. وكان كُتَّاب الدراما والباحثون ورجال البلاط من حوله في لندن — في ذلك الوقت ذاته — يثيرهم الإحساس بإمكان إخراج إبداعٍ جديدٍ وحركة قشيبة داخل الأنواع الدرامية وفيما بينها. وكانت موجة الإثارة الأولى قد انطلقت قبل ذلك بنصف قرن في إيطاليا عندما قرأ الشعراء والفلاسفة (باليونانية واللاتينية) كتاب الشعر الذي وضعه أرسطو، بعد أن نُشر في طبعة جديدة، وهو الذي يتحدث فيه أرسطو عن التراجيديا، ولم يكن معروفًا في عصر النهضة الأوروبية قبل عام ١٥٠٠م، (ص١٥).

ويقول بيتشر إنَّ صمت أرسطو تجاه الكوميديا أغرى النقَّاد الإيطاليين باختراع أفكار أرسطية عنها، وعن نوع «مختلط». وزعم الشاعر والباحث الإيطالي جواريني (Guarini) أنَّه نجح في مسرحية «الراعي المخلص» (Il Pastor Fido) في الجمع بين النوعين، وأطلق على النوع الجديد اسم «التراجيكوميدي». واعترف جواريني أنَّ يوريبيديس قد سبقه إلى هذا النوع ولو إلى حدٍّ ما، ولكنَّه لم يشِر إلى أنَّ مصطلح التراجيكوميدي كان يلقى السخرية من الكاتب الروماني بلاوتوس (Plautus). وهكذا، كان الناس في عصر شيكسبير يتساءلون عن إمكان سد الفجوة بين تراجيكوميديات جواريني الرفيعة، التي تتبع قواعد الكلاسيكية الجديدة، وبين الدراما الإنجليزية المحلية الأصلية، التي ازدهرت منذ أواسط القرن السادس عشر، وكانت تجمع بين التراجيديا والكوميديا في حبكات رومانسية، وتخاليط عجيبة من النوع المألوف في كوميديات الحب ومسرحيات الأخلاق الرمزية، والميلودراما، والنهايات السعيدة التي تتميز بها القصص الخيالية.

وينتهي بيتشر إلى القول بأنَّ حكاية الشتاء تسد الفجوة المذكورة (بأقصى قدر من البراعة) بين ما يُسميه الفن «الرفيع» والفن «الخفيض» (high and low art) قائلًا إنَّ الناس في عصر شيكسبير حاروا كيف يفسرون المسرحية، وإننا بعد انقضاء أربعة قرون

ما زلنا دون استقرار على تحديد اسمٍ لنوعها المسرحي (رومانسية، أم كوميديا متأخرة، أم تراجيكوميديا، أم تراجيكوميديا رعوية أو رومانتيكية؟). ويقول إنَّ أحد الحلول الحديثة يقضي بتعريف الفصول الثلاثة الأولى بأنَّها تراجيديا — تراجيديا صغيرة، تنتهي، وفق المصطلح الأرسطي الدقيق، بالموت والتعرف (الاكتشاف) حين يدرك الزوج أخيرًا أنَّ زوجته وولده ماتا بسبب غيرته — تتبعها كوميديا غير مألوفة من فصلين. ويرجح الباحث هذا الحل، مبينًا أنَّ نقطة التحوُّل تقع عندما يقول الراعي العجوز لابنه (المهرج): «قابلتَ أنت هناك أناسًا تموت، ووجدتُ أنا هنا حياة وليدة» (٣ / ٣ / ١١٠–١١١)، أي إنَّ نقطة التحوُّل تكمن في إعلان الراعي عن ميلادٍ جديدٍ وتجديد للحياة، وسوف نرى كيف يُعارض ذلك جمهور النقَّاد المحدثين.

وكان قد سبق إلى «اكتشاف» هذا الديْن الكلاسيكي الباحث س. ب. هاردمان (Hardman) في دراسته المنشورة عام ١٩٨٥م بعنوان «النظرية والشكل والمعنى في «حكاية الشتاء» لشيكسبير» (مجلة الدراسات الإنجليزية)؛ إذ يشرح فيها نظرية كل من التراجيديا والكوميديا، وفق التعريف اللاتيني الشهير، الذي وضعه أحد القدماء (اسمه إيفانثيوس Evanthius) وكان يُطبع في ذيل نسخ كوميديات تيرنس (Terence) التي كانت تُدرَّس في المدارس أيام شيكسبير، ويقول إنَّ البداية في الكوميديا كانت عاصفة، والنهاية هادئة، والأصل هو: Prima turbulenta tranquilla ultima. ويستند الذين يحبون المقارنة بين «حكاية الشتاء» وبين «الملك لير» إلى هذا التعريف، قائلين إنَّ الأخيرة تتبع عكس المنصوص عليه للكوميديا أي بوجود بداية هادئة وخاتمة عاصفة، مثل ديفيد ينج (Young) في كتابه «غابة القلب: دراسة لمسرحيات شيكسبير الرعوية (١٩٧٢م)»، وخصوصًا المقارنة المستفيضة التي يجريها بينهما في الفصلين الثالث والرابع، وهو ما عادت لتأكيده جين سمايلي (Smiley) عام ١٩٩٨م، التي كتبت تقول إنَّ شيكسبير في رأيها كتب «حكاية الشتاء» للرد على «الملك لير»، ولذلك فهي تتمنى أن ترى المسرحيتين تُقدَّمان معًا، بحيث يلعب الممثِّلون الأدوار نفسها، وبالملابس نفسها! كما عاد لتأكيده من قبلها الباحث الشيكسبيري الشهير روبرت ميولا (Miola) في دراسة له نشرها عام ١٩٩٤م، بعنوان «كوميديا جديدة في الملك لير» (مجلة فقه اللغة الفصلية). ومن الطريف أن يحاول بعض المحدثين تقديم تفسير جديد للعبارة اللاتينية المقتطَفة أعلاه، قائلين إنَّ تعبير «عاصفة» قد يُشير إلى عاصفة جوية! ولكن الإجماع القديم على معناها المجازي، أي دلالتها على هبوب ما يسبِّب القلقلة والاضطراب الذي «يعصف» بالشخوص في البداية يغنينا عن المعنى الحرفي، ولو صدق!

وقد تدعم في العصر الحديث الربط بين التراجيكوميديا والرومانس باعتبارهما نوعين متميزين من الأنواع المسرحية؛ إذ إنَّ بربارا مووات في دراستها المشار إليها آنفًا (٢٠٠٤م) وعنوانها «ماذا يعني الاسم؟ تراجيكوميديا أم رومانس أم مسرحية أخيرة؟» المنشورة في كتاب «الرفيق إلى أعمال شيكسبير، المجلد الرابع، ص١٢٩–١٤٩» تقول: إننا يجب أن نفرق بين النوعين عند تشخيص مسرحيات شيكسبير الأخيرة، بل الأجدى أن نرى فيما بينهما صفات وراثية مشتركة تربطهما وتجعلهما صالحين معًا، وفي الوقت نفسه لوصف هذه المسرحيات (ص١٣٨). وبعد أن تستعرض سمات بعض الرومانسات التي أخرجها القرن السادس عشر، والتي يقول فيلبرين في كتابه المذكور (ص١٣) إنَّها تدين لقصص الرومانس الشعرية الكلاسيكية بالكثير، تقول إنَّ فيها عناصر تراجيكوميدية أصيلة، تؤكِّد الصلة الراسخة والوثيقة بين النوعين، مُدَلِّلة على ذلك بنماذج وافية ومقنعة. وتخرج من هذا كله إلى أن مسرحيات شيكسبير الأخيرة تنتمي إلى نوعٍ هجين يُسمَّى، أو يُمكن أن يسمى رومانسة تراجيكوميدية، فالاسم موحًى به في العنوان، والصفة مستقاة من طبيعة المسرحية التي سبق أن ناقشتها عند عرض آراء بيتشر.

وتضيف سوزان سنايدر إلى هذه الخصائص الفنية الطابع الرعوي الذي يزيد مما تسميه «الثراء النوعي» للمسرحية، وهو من التقاليد الأدبية ذات «المعنى الثنائي» و«البناء الثلاثي» في كثير من الأحيان. كما أنَّه نوع أدبي «يتعايش» بسهولة مع الرومانس (على نحو ما نرى في دافني وكلووي وفي أركاديا) ومع التراجيكوميديا (الراعي المخلص لجواريني والراعية المخلصة لفلتشر Fletcher). والمعروف أنَّ التراث الرعوي يتميز في صُلبه بالتضاد الأساسي ما بين أساليب حياة المدينة أو القصر الملكي، وأساليب الحياة الريفية مع تمجيد الأخيرة واعتبارها مثلًا أعلى. وأمَّا «المعنى الثنائي» فتقصد سنايدر به التمييز بين مجموعات من الأضداد: العقم في مواجهة الخصب، والحذلقة في مواجهة البساطة، وفن الصنعة في مواجهة الطابع الفطري. وأمَّا البناء الثلاثي فيعني الترحال من المدينة أو البلاط إلى الريف أو عالم ناءٍ يشبهه، مثل جزيرة برسبيرو في «العاصفة»، والعودة إلى المدينة أو إلى البلاط، سواء كانت العودة معتزمة وحسب في الختام (كما هو الحال في «السيدان من فيرونا»، وفي «كما تحب»، وفي «العاصفة»)، أو متحققة (كما يحدث في «حلم ليلة صيف»). ويقول نورثروب فراي (Frye) في كتابه «تشريح النقد» (١٩٥٧م، ١٩٧١م) إنَّ الرحلة إلى ذلك العالم النائي — الذي يُسميه «الدنيا الخضراء» — تنهض بدور الدواء الشافي الذي يأتي بحلول للمشاكل، ويصلِح العلاقات التي تصدعت، ويزيل

العقبات التي تعيق مجرى عاطفة الحب الصادقة. وفي «حكاية الشتاء» يقضي الشخوص نحو ثلاثة فصول في البلاط في صقلية، ثم ننتقل مع بعضهم إلى الريف حيث نقضي فصلًا بالغ الطول معهم «٨٤٦ سطرًا» في بوهيميا، وبعدها نعود إلى صقلية أي القصر الملكي، كما يحدث في «حلم ليلة صيف». ولكننا نلاحظ في هذه المسرحية أنَّ الشخص الذي يُعتبَر في أمسِّ الحاجة إلى الشفاء — وهو ليونتيس — لا يرحل إلى بوهيميا، بل تأتي هي إليه في صورة العاشقَيْن فلوريزيل وبرديتا، وهو ما يُعيد بث الروح في ذلك العالم، وفي صورة بوليكيسنيس وكميلو والأسرة الريفية التي تبنَّت برديتا.

والتضاد بين العالمَيْن في «حكاية الشتاء» شديدٌ في الظاهر، أو قل إنَّه يشتد في الظاهر قبل التلاقي المحتوم في النهاية. فلكل منهما ربه المسيطر — أبوللو في صقلية، والربة الطبيعية في بوهيميا — ومشاهد صقلية يعمِّرها الملوك والأمراء والنبلاء والسادة والخدم والوصيفات، إلى جانب رجال المحكمة والسجان. وأمَّا بوهيميا، فعلى الرغم من وجود ملك وأمير، فإنَّ المَشَاهِد يسودها «البشر الصادقون» والرعاة، بل إنَّ الأمير هنا يشعر بانتمائه إلى الريف حيث وقع في غرام فتاة من المفترض أنها ابنة أحد الرعاة، كما يشعر بالاطمئنان إلى ملبسه الريفي (٤ / ٤ / ١–٥٢). كما أننا نفتقد هنا وجود شخصيات تنتمي إلى القصر الملكي؛ إذ إنَّ كميلو هو رجل البلاط الوحيد الذي يحل — فيما يبدو — محل أرخيداموس في المشهد الافتتاحي. وأمَّا الشخص الآخر الذي كانت له علاقة بالقصر فهو أتوليكوس (Autolycus) الذي تخلَّى عن حُلَّتِهِ «من القطيفة الناعمة السميكة» (٤ / ٣ / ١٤) مفضِّلًا الأسمال البالية للوغد، وملبس البائع المتجول الذي «يغشى الحفلات الريفية والأسواق وملاعيب الدببة» (٤ / ٣ / ١٠٠).

والحدث الرئيسي في صقلية في الفصول الثلاثة الأولى هو المحاكمة — حيث تُعرَض قضية الخيانة الزوجية — ونظيرها في بوهيميا حفلٌ في عطلة ريفية بجزِّ صوف الأغنام يتحول إلى حفل خطبة ما بين العاشقَيْن. وإذا كانت مَشَاهد صقلية تدور في غرف القصر، وفي السجن، وفي المحكمة، فإنَّ مشاهد بوهيميا تدور في معظمها في الهواء الطلق، إمَّا على شاطئ البحر (٣ / ٣) أو في أحد الطرق الريفية (٤ / ٣) أو في الساحة الممتدة أمام كوخ الراعي (٤ / ٤). وتختلف الأصوات المقترنة بكل عالَم من هذين العالمين، فنحن لا نكاد نسمع الموسيقى قطُّ في صقلية، وإن كان المخرجون يستخدمون الموسيقى في الفصول الأولى باعتبارها «مؤثرات صوتية»، وأمَّا في بوهيميا فنحن نشهد الأغاني والرقصات المتتالية التي تُشيع جوًّا بالغ الاختلاف عن جو صقلية. بل إنَّ الزمن نفسه يكتسب صورًا

متضادة ما بين العالمَيْن: فهو يُقاس في صقلية بالساعات والدقائق (١ / ٢ / ٢٨٩–٢٩٠) وبالأيام (١ / ٢ / ٤٥١) والأسابيع (١ / ٢ / ٣٨) وأيضًا بالشهور (١ / ٢ / ٤١، ١٠٢). وأمَّا في بوهيميا فهو دائري وفصليٌّ: فالطبيعة هي التي تُحدد روزمانة الزمن في مشهد الزهور عند برديتا (٤ / ٤ / ٧٤–١٢٩).

ذكرتُ في مطلع الفقرة قبل الأخيرة أنَّ التضاد بين العالمَيْن شديد في الظاهر، مؤكدًا العبارة الأخيرة حتى لا ننجرف وراء أي درجة من درجات التبسيط المخل. فالواقع أن شيكسبير لم يستسلم استسلامًا تامًّا للتمييز التقليدي بين العالمين، بل وضع بذورًا في كلٍّ منهما للآخر، كما أجرى تعديلات معينة في التراث الرعوي الذي انتهى إليه في عصر النهضة، والذي يتبدَّى بأوضح صورة في رواية باندوستو للكاتب روبرت جرين (Greene) ؛ إذ إن جانيت أديلمان (Adelman) تميز في كتابها — الذي أُكثِر من الرجوع إليه، واقتباس فقرات منه في مقدماتي الشيكسبيرية، وهو «أمهات خانقات» (١٩٩٢م) — بين نوعين من الطابع الرعوي في العالمين جميعًا، قائلة إنَّ «مسحة رعوية ذكورية» تلازم عالم صقلية، وهي «ذكورية» لأنَّها تمتاز «بالسكون والشوق إلى الماضي»، وإنَّها تقابل «مسحة رعوية أنثوية» في عالم بوهيميا، وهي أنثوية لأنَّها «خلَّاقة وحافلة بالأمل» (ص ٢٢٠–٢٢٢). فنحن نصادف صورًا من الطبيعة والرعي منذ مستهل مشهد اللقاء بين الملكين في الفصل الأول: «مرَّت بحساب الراعي للقمر المتحكِّم في ماء البحر شهور تسعة» (١ / ٢ / ١–٢)، أو:

كُنَّا كمثل توءم من الحُمْلان لاهيَيْن قد تواثبا
في الشمس! ثغاء كل يرجع الصَّدى للآخر،
وما تبادلنا سوى براءة ببراءة،
وما عرفنا قطُّ معنى الشَّر،
كَلَّا ولا حلمنا أن غيرنا يعرفه،
وَلَوْ ظَلَلْنَا مِثْلَمَا كُنَّا …

(١ / ٢ / ٦٦–٧١)

لكنما لم يكتب لهما أن يظِلَّا كما كانا، فسرعان ما نرى في المشهد نفسه صورًا تناقض هذه البراءة؛ إذ يصوِّر ليونتيس إرخاءه الزمام لزوجته ولضيفه الملك بأنَّه يصيد

ويُدلِي لهما بالشَّصِّ، وهي الصورة التي تنضح بمخاوفه من خيانة زوجته له وإحالته إلى «ديوث»:

إني أصيد الآن!
أدليتُ هذا الشَّص ... حتى إذا لم تدركا الطعم به!

(٢ / ١ / ١٨٠-١٨١)

وصور النبات تقوم بوظيفة مختلفة في صقلية عنها في بوهيميا؛ إذ يقول اللورد في صقلية إنَّه كان يتجسَّس على بوليكسنيس وصحبه «وراء غابة صنوبرية» (٢ / ١ / ٣٤). وأمَّا في بوهيميا، فالسياج النباتي في الريف يُستخدَم لنشر «الغسيل» (ملاءة منشورة على سياج الروض ناصعة البياض، ٤ / ٣ / ٥)، ويُستخدَم أيضًا للتبول وراءه (٤ / ٤ / ٨٣٠-٨٣١).

ولكن تحليلات أديلمان، من وجهة نظر النقد النسوي، تُغفِل ما هو أهم من الزاوية الدرامية في نظري. فصور القمر وصور الحملان يأتي بها بوليكسنيس ملك بوهيميا، وهي التي سوف نراها في القالب الرعوي في النصف الثاني من المسرحية. وهي إذن صور ترتبط بالشخصية التي تأتي بها، مثلما ترتبط صور النبات بقائلها في كل حالة، وخصوصًا الصور الساخرة التي يأتي بها اللص المحترف أتوليكوس في بوهيميا، فهو الوحيد الذي ينظر إلى ما يسرقه على السياج، ويستخدم السياج لقضاء حاجته. ولكن صور الطبيعة هنا وهناك تُمثِّل خيطًا ممتدًّا يربط ما بين نصفي المسرحية كما سوف أُبيِّن عند مناقشة البناء.

وأمَّا التعديل الحقيقي في التراث الرعوي، وأشرت إليه قبل تلخيص تعليق أديلمان، فهو ما تقول به ميشيل مارابودي (Marrapodi) تعليقًا على قيام شيكسبير بعكس المكانين اللذين تجري فيهما الأحداث في رواية «باندوستو»، التي استقى شيكسبير حبكة المسرحية منها. فروبرت جرين يجعل الملك النظير لليونتيس حاكمًا على بوهيميا التي تعيش في زمهرير الشتاء، ونظير بوليكسنيس حاكمًا على صقلية الريفية ذات المناخ الدافئ. وهكذا، فإنَّ شيكسبير «يرفض التقاليد الأدبية التي كانت تقول إنَّ صقلية هي المكان الريفي الهادئ الجميل الوحيد — الجزيرة النمطية ذات الطابع الواحد — التي ورثها جرين من التراث الرعوي» الذي يرجع آخر الأمر إلى شعر ثيوقريطس (Theocritus)، ولكن الشاعر هنا يخلق صقلية جديدة «محمَّلة بظلال معانٍ غامضة

متضادة متعددة الدلالات» تليق بدنيا الريبة والغيرة والانفجارات «البركانية» (ص٢١٤). (وعنوان دراسة مارابودي: «ذلك البلد المهلك: صقلية وبلاغة رسم الأمكنة في حكاية الشتاء»، في كتاب شاركت في تحريره بعنوان إيطاليا عند شيكسبير: وظائف المواقع الإيطالية في دراما عصر النهضة، ١٩٩٣م، ص ٢١٣–٢٢٨). وفي آخر المطاف، يُعيد شيكسبير (في مشهد التمثال) صقلية إلى جذورها التاريخية في الفن، ومعها المثل الرعوي الأعلى، أي حل المشكلات وإعادة التناغم في العلاقات البشرية. ولصقلية دلالات أخرى سأعود إليها فيما بعد (وتُشير إليها هذه المؤلفة أيضًا).

وتضيف سوزان سنايدر اختلافين آخرين عن تراث الشعر الرعوي، أولهما بإيجازٍ هو ظهور ملامح الحياة المدنية في الريف؛ إذ لا نرى رعاة يعزفون المزامير ويتأملون جمال الطبيعة أو حياة الإنسان أو ينخرطون في مسابقات للغناء أو يحادثون حبيباتهم. بل نجد ملاهي المدن مثل ملاعيب الدببة (٤ / ٣ / ١٠٠) ورذائل لعب الميسر والسرقات الطفيفة (٤ / ٣ / ٢٦–٢٧) وعقوبات المدن مثل الوضع في الحباسة الخشبية «والشنق والضرب» (٤ / ٣ / ٣٠). وثانيهما — وهو الأهم — صورة بوهيميا الرعوية باعتبارها عالمًا «تجاريًّا» (ص١٩) يقدمه بوليكسنيس في مطلع ٤ / ٢ بالحديث عن مهارة كميلو في إدارة مشروعات تجارية جديدة لا يستطيع غيره إدارتها (٤ / ٢ / ١٤–١٥) وعن المكافأة المادية وما يجنيه بوليكسنيس من صداقة كميلو (٤ / ٢ /١٧، ٢٠). وعلى الرغم من أنَّ اللغة الاقتصادية تسود المسرحية كلها، كما يذهب إلى ذلك ستانلي كافيل (Cavell) في فصل عنوانه «حساب المكاسب وإظهار الخسائر: قراءة لحكاية الشتاء»، في كتابه «التبرؤ من المعرفة في ست مسرحيات لشيكسبير، ١٩٨٧م»، فإنَّ هذه اللغة تبرز بصورة جد واضحة في بوهيميا (وخصوصًا في حفل جزِّ صوف الأغنام) (ص٢٠٠). وانظر إلى أمثلتها الواضحة في كلمات مثل: «كيس النقود»، و«المال»، و«الحساب من دون عداد»، و«التجارة»، و«العملة»، و«الشراء»، و«الغش»، و«الزبائن»، و«المبادلة»، و«التجار»، و«العمل التجاري» (والتي تنتشر في ثنايا الفصل الرابع، وتكثر في ٤ /٣ / ٣٤–٧٠). ويقتطف روبرت صمولوود (Smallwood) في كتاب جمع فيه آراء المخرجين والممثِّلين الذين قاموا بأدوار في مسرحيات شيكسبير (انظر قائمة المراجع) قولًا للممثِّل ماكاب (McCabe) ينصح فيه بتوجيه أغاني أتوليكوس عند أدائها على المسرح إلى الجمهور الحديث (١٩٩٨م)، فهي من وسائل الترويج والإعلان القوية عن السلع، بل إنَّها تنجح (كما في ٤ / ٤ / ٢٢٠–٢٣١) في مخاطبة مجتمعنا بوعيه الاستهلاكي، وتنتهي بالدعوة إلى القدوم والشراء (ص٦٥).

وصدرت بعد كتاب كافيل — المشار إليه — دراستان مهمتان تؤكدان التعديل الذي أشرت إليه في «النوع» الأدبي — أي المسرحي «الرعوي» أو الشعر «الرعوي» — الذي جاء به شيكسبير من خلال تعديل الصورة داخليًّا بالمزج بين الخيوط وإبراز التحوُّل الاجتماعي الذي كانت تمر به إنجلترا في رسمه للشخصيات التي ابتكرها وأضافها إلى الحبكة «الرعوية» التي استقاها من جرين. فأمَّا الدراسة الأولى فقد كتبها مايكل بريستول (Bristol) بعنوان: «بحثًا عن الدب: الشكل الزمكاني والتعددية الاقتصادية في حكاية الشتاء»، ونشرها في مجلة شيكسبير الفصلية (٤٢) عام ١٩٩١م (ص ١٤٥–١٦٧)، ويحلل فيها دلالة وجود النزعة «الوصولية» الجديدة في الطبقة المتوسطة الناشئة، واختلافات حلول النظام النقدي في التعامل محل نظام المقايضة القديم، وما تبع ذلك من نشأة الوعي الطبقي والحراك الاجتماعي، سواء كان مقصورًا على «الأغنياء الوصوليين» (ص١٦٣) بين الرعاة، أو ظهور أمثال أتوليكوس من التجار الذين يؤمنون بالغش وحوافز الربح التي صاحبت طموح بعض أفراد الطبقة الوسطى إلى مشاركة الرأسمالية الإقطاعية منزلتها استنادًا إلى الثروة وحدها. وهذا كله، كما يقول، يجعل من بوهيميا عالمًا ماديًّا، اقتصاديًّا واجتماعيًّا، يحفل بالمرابين، وأصحاب الحوانيت، والمحامين، ويزخر بالخدم حتى عند الرعاة (ص١٦٢–١٦٦). وأمَّا الدراسة الثانية، فعنوانها عجيب، ألا وهو: «فترة الحمل، والعقود القانونية واقتصاديات السندات الإذنية في حكاية الشتاء»، وقد كتبتها باتريشيا باركر (Parker)، ونشرتها في كتاب عنوانه «المرأة والمِلْكية وحَرْفية القانون في بواكير العصر الحديث في إنجلترا»، عام ٢٠٠٤م، ص٢٦–٤٩. والكتاب من تحرير نانسي رايت (Wright)، ومارجريت فيرجسون (Ferguson)، وأ. ر. بَك (Buck). وتناقش فيه المؤلفة من وجهة نظر نسائية محضة، كيف يجوز لنا أن نعتبر فترة حمل هرميون سندًا إذنيًّا يُدفَع «لحامله» بعد تسعة أشهر، ما دام يهيئ وريثًا للعرش، لا «تملكه» المرأة (الزوجة/الملكة)، بل يملكه الرجل (الزوج/الملك)، ومن ثَمَّ كيف ينهار ليونتيس حين يتصور — رمزيًّا — أنَّ «السند الإذني» الذي يحمله (أو تحمله زوجته نيابة عنه) ينتمي لغيره، أي لرجلٍ آخر! وذلك بغضِّ النظر عن كون هذا التصور وهمًا يقوم على خطأ، ولكنَّه من وجهة نظر النقد النسائي يحرم المرأة من ملكيتها ما في بطنها، وينسب ما تحمله إلى «صاحبه» أو «مالكه» (من الزاوية الاقتصادية)، وهو الرجل! وتستند باركر في تفسيرها الرمزي إلى الأحوال الاجتماعية والاقتصادية التي سبقها بريستول إلى تفصيل القول فيها. وهذا كله — كما هو واضح — يربط المسرحية بعصرها، على نحوٍ لم يكن النقَّاد الأوائل يناقشونه.

(٣) الخلفية التاريخية

تقول سوزان سنايدر:

> من المحال أن يزعم أحد أنَّ «حكاية الشتاء» مسرحية تاريخية، وهي ليست قطعًا تاريخية بالمعنى الذي نقصده عندما نقول إنَّ «هنري الثامن» تاريخية، على الرغم من خيوط «الرومانس» فيها التي تربطها بقوة بغيرها من مسرحيات شيكسبير الأخيرة، أو حتى بما يمكن لمسرحية «سيمبلين» أن تزعمه من ارتباط بالتاريخ، ما دام يجري في باطنها الصراع السياسي والعسكري بين بريطانيا وروما، والأسماء وسلسلة النَّسَب الملكية المستقاة فيها من كتاب تاريخ صريح وهو «حوليات هولينشيد». ولكن التفكير النقدي الحالي قد نقل المناقشة لحكاية الشتاء إلى ما يتجاوز التأكيد التقليدي لطابع الرومانس والتراجيكوميديا والشعر الرعوي، وإثبات أنَّ المسرحية ليست بريئة من التاريخ أو السياسة (ص٢٠).

وقد دفعني هذا الاستدراك إلى طلب البحوث الحديثة، التي تربط المسرحية بعصرها أو بالقضايا السياسية والاجتماعية لذلك العصر، فوجدت منها ما يتحدث عن قضية «الصراحة السياسية الجذرية» — بتعبير وليم مورس (Morse)، الذي يقول إنَّ المسرحية «تتأرجح في الفجوة ما بين أيديولوجيا الحكم المطلق وعناصر معارضته، وهي عناصر لم يستطع الشاعر احتواءها احتواءً كاملًا»، (أي لم يستطع منعها من التغلغل في ثنايا نصه وفي الحدث المسرحي الأساسي نفسه). وسوف أعود إلى هذه القضية فيما بعد، والتي لم يكن «مورس» أول من أثارها في دراسته، وهي بعنوان «الميتانقد والمادية: حالة «حكاية الشتاء» لوليم شيكسبير»، وقد نشرها في مجلة «التاريخ الأدبي الإنجليزي»، ٣٨، عام ١٩٩١م، ص٢٨٣–٣٠٤. كما عاد إليها باحث آخر وهو سايمون بولفري (Palfrey) الذي يناقشها من زاوية أخرى؛ إذ يجد في المسرحية «تحدِّيًا قويًّا، ينزع في كثير من الأحيان للتطرف في مواجهة الأيديولوجيات الغائية المحافظة» في كتابه: مسرحيات شيكسبير الأخيرة: عالم جديد من الكلمات، ١٩٩٧م، ص٢٣٠. ووجدت أبحاثًا أخرى تربط ما بين المسرحية وبين محاولة الملك جيمز الأول توحيد إنجلترا واسكتلندا، وما نجم عن ذلك من ضروب التوتر الشديد على امتداد هذه المحاولة (١٦٠٤–١٦١٠م) وكيف يتجلى ذلك في «الاستقطاب بين صقلية وبوهيميا» وما يتبدى فيه من معارضة

لتلك الوحدة المقترحة، مثل دراسة دونا هاميلتون (Hamilton) بعنوان «حكايات الشتاء ولغة الوحدة ١٦٠٤–١٦١٠م» (مجلة دراسات شيكسبير ٢١، ١٩٩٣م، ص٢٢٨–٢٥٢) إلى جانب أبحاث أخرى ترى في المسرحية إمَّا صورة للعائلة الملكية التي يرأسها جيمز الأول، ممثَّلة في الأسرة الملكية للملك ليونتيس على المسرح (وكانت تلك أول أسرة ملكية — أقصد أسرة جيمز الأول — يراها الناس في بريطانيا منذ وفاة الملك هنري الثامن عام ١٥٤٧م) مثل كتاب ديفيد بيرجرون (Bergeron) بعنوان رومانسات شيكسبير والعائلة المالكة، ١٩٨٥م، ص١٥١–١٧٨، أقول إمَّا هذه الصورة أو صورة توحي بالملكة إليزابيث المتوفاة، وهي «تمثال» هرميون، بعد أن نُزعت منها أية إيحاءات أنثوية، ولم تعُد مصدرًا لتهديد سلطة الملك «الذكر»، إمَّا جنسيًّا أو سياسيًّا. وهي دراسة تستغرق فصلًا كاملًا (هو الفصل الخامس) من كتاب الناقدة النسائية كاثرين إيجرت (Eggert) بعنوان تبدو مثل الملكة: السلطة الأنثوية والتجارب الأدبية في سبنسر وشيكسبير وميلتون، المنشور عام ٢٠٠٠م. أضف إلى هذا قضية وراثة العرش والحفاظ على نقاء نسب أفراد الأسرة المالكة، وقد رأيت — نظرًا لهذا — أن أبدأ بعرض الخلفية التاريخية للمسرحية، حتى يستطيع القارئ استشفاف ما يريد من دلالات سياسية وغيرها بنفسه.

يقول المؤرخون إنَّ «شهر العسل» الذي صاحب اعتلاء الملك جيمز الأول عرش إنجلترا عام ١٦٠٣م — بلغة السياسة — انتهى في عام ١٦١٠م. وكان الملك القادم من اسكتلندا (حيث كان يُسمَّى جيمز السادس) قد أحيا في صدور الناس آمالًا عريضة، والوعد بأن يثبت أنَّه شبيه بالإمبراطور الروماني العظيم أوغسطس (Augustus) (وُلِد عام ٦٣ ق.م. وتُوُفي عام ١٤م)، الذي حكم من عام ٢٧ ق.م. إلى عام ١٤م، وأشاع السَّلْم بين ربوع الإمبراطورية، وخصوصًا في البحر المتوسط بالقوة، وهو ما يسمَّى «السلام الروماني» (Pax Romana). ويسمي المؤرخون ذلك الإمبراطور أيضًا أوكتافيان (Octavian)، ويسميه شيكسبير أوكتافيوس في مسرحية أنطونيو وكليوباترا (انظر الترجمة العربية، القاهرة ٢٠٠٧م). كان الناس يتطلعون إلى حكم ملك حازم ينقذ البلد من القلق الذي سادها في أواخر أعوام حكم الملكة إليزابيث، ولكن ذلك كله تحطم على صخور الواقع؛ فلم يتمكن من تحقيق حلمه بتوحيد إنجلترا واسكتلندا، وهو ما تقول هاميلتون، المشار إليها، إنَّه يتجلى في الانقسام (بسبب ليونتيس) بين صقلية وبوهيميا، في دراستها المشار إليها عاليه ص ٢٣٨، مثلما كان السبب التاريخي يرجع أيضًا إلى جيمز الأول نفسه الذي

انخرط في مناقشة لأمور «شخصية» (منها تحديد الدخل السنوي للملك من الخزانة العامة)، وأمور خاصة بسلطة الملك أو دور البرلمان في حكم المملكة في مقابل ما يُسمَّى بـ «الامتياز الملكي» أي ما يسمح له به «الدستور» الإنجليزي (غير المكتوب) من سلطة، يعتبرها الملك «مطلقة». ففي الفترة التي سبقت عام ١٦١٠م، (عام كتابة المسرحية) كانت المفاوضات تجري بين الملك وبين البرلمان حول إبرام ما يُسمَّى «العقد العظيم»، ولكنَّها فشلت بسبب عناد الملك. وكان من المتوقع أن تؤدي (وفق هذا العقد) إلى موافقة مجلس العموم على منح الملك دخلًا سنويًّا قدره ٢٠٠٠٠٠ جنيه (وهو مبلغ هائل بحساب تلك الأيام) في مقابل السماح للمجلس بسلطات ومزايا أوسع وأشمل. وتقتطف جوان هول (Hall) (٢٠٠٥م) المشار إليها آنفًا بعض ما جاء في كتابات الملك جيمز الأول نفسه، وهي التي نشرها تشارلز ماكيلوين (McIlwain) عام ١٩١٨م (استنادًا إلى طبعة ١٦١٦م) حيث يوازي الملك — أو يكاد يوازي — بين سلطة الملك وسلطة الرب! ثم يقول: «ولذلك فلم يكن من المستغرب أن يُذكِّر الملكُ البرلمانَ — من جديدٍ — في خطاب له يوم ٢١ مارس ١٦٠٩م أنَّ: الملوك يُسمَّوْن أربابًا حتى من جانب الرب نفسه» (ص ١٢). وتقتطف قولًا وَرَدَ في كتاب آخر صدر عام ١٩٦٦م من تحرير إليزابيث فوستر (Foster) يضم المداولات البرلمانية وخطب الملك، حيث يتضمن خطبة ألقاها عام ١٦١٠م، ويحذِّر فيها الأعضاء من أن ينبشوا «جذور المسألة» فينازعوه «امتيازه الملكي» (المرجع نفسه).

ومن الطريف أنَّ الملك جيمز الأول كان يدافع عن الملكية الدستورية، التي تحدُّ فيها قوانين البلد من سلطات الملك، ولكنَّه كان يوضح دائمًا أنَّ الملوك أنفسهم هم الذين يسنُّون القوانين التي تحدد سلطاتهم، كما يشرح ذلك بالتفصيل بول كريستيانسون (Christianson) في دراسة له نشرها عام ١٩٩١م، بعنوان «الأصوات الملكية والبرلمانية بشأن الدستور العريق في الفترة ١٦٠٤–١٦٢١م» في كتاب عنوانه العالم النفسي للبلاط اليعقوبي من تحرير ليندا بيك (Peck) ص: ٧١–٩٥. ويقول الباحث إنَّ هذه «الحجة الدائرية من المحال، بطبيعة الحال، أن تكون مبررًا للملكية المطلَقة أو حتى للطغيان» (ص٨٤). ويضيف أنَّ أحد معاصري الملك جيمز الأول، ويُدعى جون تشيمبرلين (Chamberlain)، كان يبدي قلقه الشديد من المبالغة في تقدير مدى «المزية الملكية» ووصفها بـ «التعالي» من جميع الوجوه الممكنة. والمقصود بالتعالي هو إيلاؤها الأولوية على أي رأي آخر في الدولة (ص٨٥).

وكل هذا يتصل اتصالًا وثيقًا، كما هو واضح، بحكاية الشتاء، حيث نرى ليونتيس ملك صقلية وهو يتحدى ما نسميه اليوم «الرأي العام»، مخالفًا رأي جميع مستشاريه وأشد المقربين منه. ويؤكد حقَّه في أن يفعل ما يشاء دون رادٍّ لحكمه. ويعلق بيل أوفرتون (Overton) على ذلك قائلًا: «إنَّ المسرحية تناقش السلطة المطلَقة والانحراف بها مناقشة جادة» ما دام ليونتيس لا يرى إلا رأيه (ص٥٩) في كتابه حكاية الشتاء: مناظرة النقَّاد (١٩٨٩م)، كما يستشهد بدراسة نشرها بول سيجل (Siegel) عام ١٩٥٠م بعنوان «ليونتيس طاغية غيور»، ونشرها في مجلة الدراسات الإنجليزية، وهي دراسة قصيرة (ص٣٠٢–٣٠٥) يدافع فيها سيجل عن فرار كميلو من وجه ليونتيس في إطار النظرية السياسية في عصر النهضة، ويقول إنَّه فرار مشروع لأنَّه فرار من وجه الطغيان (ص٣٠٤). وقد تتبعت هذه الفكرة فوجدت دراسة أحدث، بقلم داريل بامر (Palmer) بعنوان «أبناء موسكو في العصر اليعقوبي: الشتاء والطغيان والمعرفة في حكاية الشتاء» (مجلة شيكسبير الفصلية ٤٦) رقم ٣ (ص ٢٢٣–٢٣٩) ونُشرَت عام ١٩٩٥م، وتقول إنَّ طغيان ليونتيس يؤكده ما يوحي به النص من إشارة غير مباشرة إلى قسوة إيفان الرابع «إيفان الرهيب» «إمبراطور روسيا»، الذي تقول هرميون إنَّها ابنته (٣ / ٢ / ١١٩–١٢٢) (ص٣٣٠-٣٣١). ولننظر الآن إلى نص المسرحية لنرى مدى تدعيمه لهذا الرأي بصوره المتعددة.

في الفصل الثاني يحذِّر رجالُ البلاط الملكَ من التهور والتسرع بإدانة هرميون ويوضح له أنتيجونوس أنَّ التسرع والإصرار على رأيه يحيله حاكمًا مستبدًّا قائلًا له: «مولاي تيقَّن ممَّا تفعل كيْلا يتحوَّل عدْلُكَ ظُلْمًا» (٢ / ١ / ١٢٧). ولكن ليونتيس يصر على عناده، مشيرًا إلى أنَّ مزاياه الملكية تتيح له أن يتصرف فيما «يملكه» (٢ / ١ / ١٦٩)؛ فنسمع ويسمع الجمهور في عصره ما يذكِّره بالملك جيمز الأول وهو يأمر البرلمان بعدم التدخل:

> ولماذا نحتاج إلى أن نتباحث معك بهذا الأمر ولا
> نتَّبع دوافعنا الجبَّارة؟ إن مزايانا الملكية لا تدعونا
> لمشورتكم قط، لكنَّ الخير المتأصِّل فينا بطبيعتنا
> يُمْلي ذلِك.

(٢ / ١ / ١٦٢–١٦٥)

وبولينا — زوجة أنتيجونوس — أول من يواجهه ويواجه رجال القصر مواجهة صريحة ذاكرةً سخط الملك «الطاغي» (٢ / ٣ / ٢٨)، ولكن الملك يدفع التهمة عن نفسه قائلًا إنَّه لو كان طاغية لأمر على الفور بإعدامها «لو كنتُ طاغية/فهل كانت تظلُّ في قيْد الحياة؟» (٢ / ٣ / ١٢١–١٢٢) والطريف أنَّه يرد بهذا على اتهامها المُقَنَّع له بالطغيان حين تستخدم حيلة بلاغية تُسمى paralipsis (أي الإثبات والتأكيد) بما يشبه الإنكار (ليست في وهبة) إذ تقول:

لن أصفك بالطاغية وإن كانت قسوتك البالغة على الملكة
— في عجْزك أنْ تأتي بدليلٍ أقوى ِما يبْنيه خيال
مُخْتَلٌّ — تُوحي بمذاق الطُّغيان! إنَّ الطُّغيان يَحُطُّ كثيرًا
مِن قدرك بل يفضحك أمام العالم أجمع!

(٢ / ٣ / ١١٦–١١٩)

وتتضح حساسية الملك الشديدة لهذا الوصف في مستهل مشهد المحاكمة (٢ / ٣)؛ إذ يقول في البداية:

إنَّا نبرئ نفسَنَا من تهمة الطُّغيان
فقد اتَّخذنا كلَّ إجراء قضائي أمام النَّاس علنًا
ولسوف تمضي هذه بالعدل وفق المتبع
كَيْمَا تؤدي للإدانة أو تؤدي للبراءة.

(٣ / ٢ / ٤–٧)

وسرعان ما تعود هرميون نفسها إلى ترديد هذا الوصف، حين تقول في دفاعها «وإن صبري الجميل سوف يجعل الطُّغيان يرتعد» (٣ / ٢ / ٣٢)، وتُذكِّر هيئة المحكمة بأنَّها لن تُحاكم وفقًا للقانون، بل سوف تُظلَم وتتعرَّض للعَسْف، قائلة:

لوْ كُنتُ هُنَا سَأُدَانُ علَى
أُسُسِ الظَّنِّ وَحَسْب، وما دَامَتْ كُلُّ أَدِلَّتِكُمْ نَائِمَةً

لمْ يَسْتَيقِظ مِنْهَا إلَّا غَيْرَتُكُمْ، فأقولُ لكُمْ هذَا عَسَفٌ
لا قَانُونْ!

(٣ / ٢ / ١١١–١١٤)

ولكن ليونتيس يؤمن إيمانًا مطلقًا بصحة حدسه الذي أقام عليه حكمه الجائر، وقد بلغ به هذا الإيمان حدَّ رفض ما جاء به كاهن أبوللو من معبده، فالرب أبوللو يقول إنَّ «ليونتيس طاغية غيور» (٣ / ٢ / ١٣٢). وشيكسبير هنا يبتعد عن أصل الحبكة في رواية باندوستو لروبرت جرين، حيث يذكر أبوللو أنَّ ليونتيس «خائن» وحسب، ولكن الملك عند شيكسبير يصرُّ على مواصلة جلسة المحكمة، صائحًا «واصِلُوا الجَلْسَة! فإنَّه لَزَيْفٌ مَحْض!» (٣ / ٢ / ١٣٨) على الرغم من حكم الأرباب. وبعد أن يُغشى على الملكة، حتى يظن الحاضرون، ويظن الجمهور معهم، أنَّها ماتت، تنطلق بولينا لتفصِّل القول في مظاهر طغيان الملك، في حديثها الطويل (٣ / ٢ / ١٧٠–٢٠٠)، الذي يبدأ بالسطر الشهير «أيَّةُ آلاتٍ دَبَّرْتَ هُنا يا طَاغِيَةُ لِتَعْذِيبي؟»

وفي رأي بعض الذين ذكرت دراساتهم للخلفية التاريخية لصورة طغيان ليونتيس، (مثل أوفرتون، ص٥٨–٥٩) أن شيكسبير يغالي في تصوير عناد الملك إلى الحد الذي يرسم فيه «صورة متطرفة» لما يمكن أن يصل إليه الطغيان إذا لم يخضع لضوابط وروابط، وهو ما يفسر لنا عدم إدراك الملك جيمز الأول للتشابه بين موقفه وبين موقف ليونتيس، وهو يشاهد المسرحية يوم ٥ نوفمبر ١٦١١م، وبعد ذلك عدة مرات. وتفسيري لذلك مستقى من النظرية الكلاسيكية للكوميديا التي ما زلت أومن بصحتها، والتي تقول إنَّ بعض أنماط الكوميديا تصور أشخاصًا ذوي نقائص كي تضحكنا على هذه النقائص ما دمنا نتصور أننا لا نعاني أيًّا منها، فما أندر أن يعترف بخيل بأنَّه بخيل، والمألوف أن يرى أنَّه حريص عاقل يتجنَّب رذيلة الإفراط والتبذير. فإذا صوَّر كاتب مسرحي للكوميديا بخله في صورة مبالغ فيها على المسرح ضحك منه البخيل (الحريص العاقل) الذي يشاهد المسرحية، لأنَّه بطبيعته ينكر أنَّه كذلك. وينطبق هذا على الملك جيمز الأول، الذي كان يؤمن بقداسة منصبه الملكي إلى الحد الذي جعله ينكر أنَّه بلغ هذا الحد من الطغيان. والحق أنَّ أي تطرفٍ في رسم صورة النقيصة أو حتى الفضيلة يدرجها في عداد ما أسميته كوميديا الكاريكاتير (انظر كتابي فن الكوميديا وكتابي قضايا الأدب الحديث، ١٩٨١م، ١٩٩٤م). ولا شكَّ عندي أنَّ مشهد محاولة الملك ليونتيس إخراج بولينا من غرفة العرش،

وعجز اللوردات عن تنفيذ أوامره بطردِها، بل عجز زوجها عن ذلك، وتسليم زوجها أنتيجونوس بأنَّه لا يستطيع فرض شيء عليها، كل هذا يتضمن بذور كوميديا غريبة؛ فالملك يهدر ويزمجر مكررًا أمره بطرد بولينا، وزوجها لا حول له ولا طول، واسمع معي هذا الحوار حتى تدرك الذي أعنيه:

ليونتيس:

خَوَنَةْ! أَلَنْ يَقُومَ بَعْضُكُمْ بِدَفْعِهَا قَسْرًا إلى الخَارِجْ؟ رُدُّوا لَهَا
بِنْتَ السِّفَاحْ! وأَنْتَ أنتيجونوس! يا أَيُّها الهَرِم المُخَرِّف! يا مَنْ
تُسَيْطرُ امْرأَةٌ عَلَيْه! دِيكٌ وأَقْصَتْهُ الدَّجَاجَةُ عَنْ مَكَانَتِهِ!
فَلْتَحْمِلِ الطِّفْلَةَ قُلْت ... وأَعْطِهَا لهذِهِ العَجُوزْ.

بولينا: أَلَا فَلْتُدَنَّسْ إلى أَبَدِ الآبِدِينَ يَدَاكَ.
ليونتيس: يَخَافُ زَوْجَتَه!

(يتراجع أنتيجونوس.)

بولينا: لوْ كُنْتَ تُجِلُّ امْرَأَتَكَ ما كُنْتَ شَكَكْتَ بأَبْنَائِكَ مِنْ صُلْبِكْ!
ليونتيس: وَكْرٌ مِنَ الخَونَةِ!

(٢ / ٣ / ٧٣–٨١)

وتقتطف جوان هول في كتابها المشار إليه عاليه (٢٠٠٥م) قولًا آخر للملك جيمز الأول، يُبيِّن صحة ما أرمي إليه أو يرجحه؛ إذ يورد ماكيلوين — في كتابه الذي يضم خطب الملك، وذكرت اسمه آنفًا — خطبة للملك أمام البرلمان يقول فيها (يوم ٢١ مارس ١٦٠٩م): «إنَّ الملك الذي يحكم مملكة مستقرة، يتخلى عن منزلته الملكية وينحط فيصبح طاغية بمجرد أن يتخلى عن الحكم بموجب قوانينه» (ص١٤ في هول). ومعنى ذلك أنَّ الملك جيمز الأول كان يجد في أداء الملك ليونتيس صورة مسرحية مغايرة لما كان يراه عن ذاته.

ولن أفيض في الإشارة إلى الجوانب التي تربط بين صورة ليونتيس المسرحية والصورة التاريخية للملك جيمز الأول، مثل إشارة باحث يُدعى سايمون شبرد (Shepherd) في

كتاب له صدر عام ١٩٨١م، إلى تشابه «قسوة وتعسُّف» ليونتيس بهاتين الصفتين في الملك جيمز الأول عندما زجَّ بابنة عمِّه أرابيلا ستيوارت في السجن في عام ١٦١٠م، لأنَّها جسرت على عصيان أمره الملكي بالزواج من وليم سيمور (ص١١٩). وأشار باحث آخر في تحليله للمسرحية إلى أنَّ المسرحية تُعالِج، على أعمق مستوى، قضية «إسداء المشورة في دولة ملكية» خصوصًا في سياق غضب الملك جيمز الأول على مستشاره المقرَّب سولزبري (Salisbury) الذي كان وزيرًا نابهًا بارزًا في حكومته، وإقصائه تدريجيًّا عن منصبه، وسلْبه سلطاته، وهو ما بدأ في عام ١٦١٠م، ما دام ليونتيس قد عمل بنصيحة بولينا آخر الأمر فصلح حاله، والباحث يُدعى ستيوارت كورلاند (Kurland) وعنوان دراسته «ما عُدنا نطلب منك مشورة: الواقعية السياسية في حكاية الشتاء» وهي منشورة في دراسات الأدب الإنجليزي ٣١، عام ١٩٩١م، ص٣٦٥–٣٨٦. وهو يورد ذكرى سولزبري في ص٣٧٢، فالملك يقول إنَّ بولينا «صالحة» و«مخلصة» (٥ / ١ / ٥٠، ٨٢)، ويقول لها «يا ليتَ فِعالي لم تسترشد إلا بمشورة لُبِّك» (٥ / ١ / ٥١). ويضيف كورلاند إنَّ ليونتيس الذي صلح حاله يُعتبَر مثالًا يدعو الملك جيمز الأول إلى التعقُّل والإصغاء إلى المشورة الصادقة؛ فالملك ليونتيس يعمل بنصيحة بولينا حين تنهاه عن الزواج بعد ستة عشر عامًا من «الترمُّل» الموهوم، فإذا به أيضًا يميل — حتى دونما دافع قوي — إلى أن ينهض بدور الوسيط الذي يساند مشروع زواج فلوريزيل من برديتا آخر الأمر (ص ٣٨٥).

وهذا «التصالح» في الختام أو «المصالحة» التي تنتهي إليها المسرحية، وهو الذي يؤكده بيرجرون في كتابه المشار إليه آنفًا، ذو أهمية أكبر من أن نتجاهلها في الإيماء إلى اختلاف الملك جيمز الأول عن الملكة إليزابيث؛ فالملك جيمز الأول رب أسرة، وكان يقول إنَّه «زوج» الملكة الإنجليزية، ويُشَبِّه الملوك بـ «أرباب الأسرات»، كما جاء في أول خطبة يلقيها في مجلس اللوردات عام ١٦٠٤م، (وبيرجرون يقتطفها من كتاب ماكيلوين المشار إليه) قائلًا: إنَّه كان يُذكِّر اللوردات أنَّه مختلف من هذا الجانب عن الملكة إليزابيث التي لم تتزوج قط. وأجدني أقرب إلى قبول جانبٍ وحسب مما تقول به كاثرين بلسي (Belsey) في كتابها «شيكسبير وفقدان جنة عدن: بناء قيم الأسرة في بواكير إنجلترا الحديثة» (١٩٩٩م) من أنَّ حكاية الشتاء تقدم أو تصور ما تسميه «الأسرة النووية القائمة على الحب» (ص٢١) وتعني بها رسم صورة الأسرة الصغيرة المتماسكة التي تُعتبَر نواة للمجتمع الجديد، مجتمع الطبقة المتوسطة التي صوَّرها شيكسبير في «زوجتان مرحتان

من وندسور». إذ تقول بلسي: إننا نرى في البداية أمًّا في آخر مراحل الحمل، وتوشك أن تضع طفلة، ونشاهد الصبي ماميليوس، الذي يحبه والده حبًّا جارفًا، ثم يموت هذا الطفل حزنًا عندما يصطدم باتهام والده لوالدته — دون دليل قاطع — بالخيانة، ولكن هذه الأسرة — كما تكشف أحداث المسرحية — ليست «نووية» في الواقع، كما تزعم الباحثة، بل أسرة حاكمة، ما دام مستقبل صقلية يتوقف على العثور على الطفلة المفقودة برديتا، فهي الوريثة الوحيدة الباقية لعرش المملكة.

ولا تقتصر قضية وراثة العرش على صقلية، فهي قضية مُلِحَّة في بوهيميا أيضًا، فالملك بوليكسنيس يُقسم أن يحرم ابنه فلوريزيل من وراثة العرش (٤ / ٤ / ٤٣٤) ويتبرَّأ منه (٤ / ٤ / ٤٣٥) إذا تجاسر على الزواج من راعية أدنى في مرتبتها الاجتماعية من مرتبته. ويقول ستيفن أورجيل (Orgel):

> ولكن رد فعل بوليكسنيس كان سيبدو أقل إثارة للدهشة في عيني إنجلترا عام ١٦١١م؛ إذ إنَّ الزيجات الملكية كانت — في جوهرها — أداة دبلوماسية لا يكاد هوى الشباب — وما يريده القلب — يتدخل فيها. فالمفاوضات التي كانت تجري حول زواج ابني الملك جيمز الكبيرين كانت من قضايا السياسة القومية والعلاقات الدولية، بل إنَّها استقطبت الرأي العام وآراء رجال القصر لما يزيد عن عَقْد كامل. وأمثال هذه الترتيبات لم تكن لها علاقة بالحب، وعلى امتداد عصر النهضة كانت الزيجات السياسية تبدو أرجح وأنجع أساليب تسوية صراعات الدول الأوروبية.
>
> وقد أدَّى مذهب المسالمة الذي كان الملك جيمز يتبعه إلى تفضيله أزواجًا من الكاثوليك لأطفاله، وكان هدفه ذا شِقَّيْن، الأول: عزل إنجلترا عن العداوات الدينية التي جعلت أوروبا تعيش في حالة حرب مستمرة، والثاني: الحيلولة دون دخول إنجلترا في الجيل التالي له في الصراع بالانضمام إلى أحد الطرفين.
>
> وهكذا، فإنَّ الغضب الشديد الذي يجتاح بوليكسنيس، لأنَّ فلوريزيل تجاسَرَ على اختيار عروسه بنفسه، وأقدم على ذلك سرًّا، لا بد أن يُنظَر إليه في هذا السياق؛ إذ إنَّ يد فلوريزيل، بكل معنى من المعاني، كانت من أملاك عرش المملكة، ولم تكن له حرية التصرف فيها.
>
> (ص٤٧–٤٨)

ويواصل أورجيل عرض القضية، مبينًا أنَّ انتصار فلوريزيل وبرديتا في النهاية لا يُعتبَر انتصارًا للحب، فلم يكن لينتصر لولا أن اتَّضح في النهاية أنَّ برديتا أميرة، وكان يمكن أن يقع اختيار والده عليها. ثم يقول الباحث: إنَّ ذلك لم يكن مقصورًا على الأسرة المالكة، بل يشمل أفراد الطبقات العليا كلهم، ويضرب على هذا مثلًا معاصرًا ثم يطبِّق المبدأ على ما يحدث في «حلم ليلة صيف» وفي «روميو وجوليت»، قائلًا: إنَّ «السلطة الهائلة التي كان يمارسها الأبوان في ترتيبات الزواج الخاصة بأبنائهم يصعب علينا تصوُّرها.» ولكن غضبة بوليكسنيس العارمة تتجاوز الاتهام باتخاذ سلوك لا يليق بأميرٍ، فهي خبيثة و«سادية»، وسخطه الشديد البادي في تهديداته لبرديتا والراعي العجوز تذكِّرنا بدنيا البلاط التي تشهد انفجار غضبة ليونتيس الخانقة (ص: ٤٨–٤٩). وقد عاد لطرح هذه القضية الباحث جيمز إليسون (Ellison) في دراسة له بعنوان «حكاية الشتاء والسياسات الدينية الأوروبية» في كتابٍ من تحرير أليسون ثورن (Thorne) بعنوان «رومانسات شيكسبير، دراسات حالة جديدة»، ص٧١–٢٠٤، و١٧٥، الصادر عام ٢٠٠٣م.

ولا تقتصر الخلفية التاريخية، بطبيعة الحال، على الجانب السياسي والقضايا التي أثرتُها آنفًا وحسب، بل تشمل الأوضاع الاجتماعية، خصوصًا في الجزء الثاني من المسرحية حيث تبرز صورة الريف في بوهيميا التي تربطها بصورته في إنجلترا آنذاك. فالأحداث «الرعوية» والحياة اليومية في الريف، وخصوصًا شخصية أتوليكوس «اللص والبائع الجوَّال والمحتال» التي سوف أعود إليها، تُعتبَر انعكاسًا مباشرًا لحياة الريف في إنجلترا آنذاك؛ إذ ازدهرت تجارة الصوف، وسارع الأغنياء إلى امتلاك مزارع تربية الأغنام لجزِّ صوفها، وذلك بشراء الأراضي الشاسعة التي كان صغار المستأجرين يستخدمونها فيما يسمى بـ «زراعة الكفاف» أي زراعة ما يكفي من المحاصيل لعيش الكفاف. وكان الأغنياء يطردون هؤلاء المستأجرين منها ويحيطونها بأسوار حتى يخصصوها للرعي، وهي السياسة التي كانت تُسمى «حركة الاستقطاع» أي استقطاع أراضي الزراعة واستثمارها في تربية الأغنام، وهي التي كانت من القضايا الاجتماعية المُلِحَّة في القرن السادس عشر، بل وفي الفترة اللاحقة. ولعلَّنا نذكر هجوم السير توماس مور (More) في كتابه يوتوبيا (١٥١٦م) على «طمع» المُلَّاك الذين قد يستقطعون آلافًا من الأفدنة، ويرغمون المستأجرين على تركها، قائلًا: كأنَّما أصبحت الأغنام هي التي تلتهم البشر! (من ترجمة بول تيرنر Turner من اللاتينية إلى الإنجليزية عام ١٩٦٥م، ص٤٦–٤٧، وترجمة د. إنجيل بطرس سمعان إلى العربية عام ١٩٧٤م).

وتبيِّن دراسات التغيُّر الزراعي في القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر أنَّ ملَّاك الأراضي لم يكونوا وحدهم المنتفعين بحركة الاستقطاع المذكورة. فالرعاة في «حكاية الشتاء» يمثِّلون نظائر المجموعة الصغيرة ممن يُسمَّون «المستأجرين الأحرار» أي غير المقيدين بقطعة أرض واحدة؛ إذ أصبح هؤلاء الرعاة أغنياء من خلال تراكم ملكياتهم العقارية (جون مارتن Martin: من الإقطاع إلى الرأسمالية: الفلَّاح ومالك الأرض في التطور الزراعي الإنجليزي، ١٩٨٣م، ص١٢٩، مقتطف من هول، ص٣٣). ويوضح بريستول في دراسته المشار إليها آنفًا أنَّ الرعاة أصبحوا بذلك من رجال الأعمال، وأنَّهم غَدَوْا يمثِّلون جزءًا من التيار الجديد في اتجاه «شرعة التراكم» و«الحراك الاجتماعي، الذي يُميز كل اقتصاد من اقتصادات السوق» (ص١٦٤). وتقول بربارا مووات (Mowat) — في دراسة لها بعنوان «أوغاد ورعاة والبؤساء الزائفون: نصوص وسياقات باطنة في حكاية الشتاء ٤ / ٣» (استقصاء دراسات شيكسبير ٢٢، ١٩٩٤م) — إنَّ الراعي العجوز وأسرته يمثِّلون «الأغنياء الجشعين» الذين يحرمون الفلاحين الفقراء من أملاكهم بـ «شراء أراضيهم واستخدامها في الرعي» (ص٦٨). ولكن المسرحية لا توحي بهذا، فهذه الأسرة التي تقوم بتربية الأغنام، قد ابتسم لها «الحظ» فاستفادت مما بدا للراعي أنَّه «ذهب الجنيات» (٣ / ٣ / ١٢٢)، ولكن الأسرة، فيما يبدو لنا في المسرحية، لم تحرم جيرانها من أيَّة مزايا، بل إنَّ مشهد حفل جزِّ الصوف يقطع بأنَّ الأسرة دأبت على إبداء الكرم إلى الآخرين، فحوَّلت ثراءها إلى «فعل الخير» (٣ / ٣ / ١٣٥)، وهو الوعد الذي قطعه الراعي على نفسه عندما عثر على الطفلة أول الأمر. ومع ذلك فقد وجدت «مووات» من يؤيد رأيها في منتصف التسعينيات، مثل: موريس هنت (Hunt) الذي يبدي في دراسة له عنوانها «العمل في حكاية الشتاء» نشرها في كتاب من تحريره بعنوان «حكاية الشتاء: مقالات نقدية»، عام ١٩٩٥م، قدرًا من التشكك في الشرعية الأخلاقية للراعي العجوز، قائلًا إنَّه «يتنازل بسهولة عن اثنين من غنمه شردا منه عندما حلَّ محلَّهما الطمع والذهب» (ص٣٤٦). وإن كان النص لا يوحي بأنَّ الراعي «تنازل» عن غنمه، فهو واثق أنَّه سوف يجدهما «على الشاطئ يعتلفان باللبلاب» (٣ / ٣ / ٦٦–٦٧) والراعي يؤجل البحث عنهما مؤقتًا وليس في قوله «فلتذهب غنمي كيف شاءت!» (٣ / ٣ / ١٢٣) تنازل عنها، ولكن إيلاء الأولوية لحساب الذهب وخطط المستقبل، وهو يريد أن يشارك ابنه في دفن رفات أنتيجونوس، مؤكدًا ما اعتزمه من فعل الخير. فأمَّا وصولهما «الراعي وابنه» إلى قصر الملك في صقلية فهما لم يقصدا إليه، ولو كانا قصدا لكان يمكن اعتبارهما من «المتسلقين»

اجتماعيًّا، الطامحين إلى الانضمام إلى طبقة السادة أو الأرستقراطية، ولكنَّهما يصلان إلى القصر بالمصادفة، وهما من المؤمنين بالعمل الشاق والجهد الدءوب، ولم يجيئا إلى القصر إلا لتبرئة ساحتهما من تهمة التآمر للمساعدة على تزويج فتاة يُفترض أنَّها من العامة، أي برديتا، (التي كان يُفترَض أنَّها بنت الراعي العجوز) إلى أحد الأمراء. وعلى الرغم من أنَّ ابن الراعي يُمكن وصفه بأنَّه «وصولي» مثل عدد كبير من أفراد حاشية الملك جيمز الأول من أبناء اسكتلندا الذين أنعم عليهم بلقب «سير»، (وهي التي تُسمى رتبة الفروسية) فيجب ألا ننسى أنَّ شيكسبير يُسميه «المهرج» وأنَّ ما يقوله مدعاة للسخرية والاستهزاء، فهو يظن أنَّه ما دام قد لبس ملابس السادة، فقد أصبح «سيدًا بالمولد»، ويوازي بين الملابس نفسها والسادة، واسمع هذا الحوار العجيب مع المحتال أتوليكوس:

المهرج (إلى أتوليكوس):

... هل ترى هذه الملابس الآن؟ أَنْكِرْ أنَّك تراها وقلْ
في نفسك إلى الآن إنني لم أولد سيدًا! إذن فأَنْكِرْ أنَّ هذه الملابسَ من
السادة بالمولد!

أتوليكوس: أعرف الآن يا سيدي أنَّك سيد بالمولد.
المهرج: نعم، وأنا كذلك منذ عدة ساعات.
الراعي: وكذاك أنا يا ولدي.
المهرج: قطعًا يا أبي! لكنني ولدت سيدًا قبل أبي، لأنَّ ابن الملك صافحني بيده.

(٥ / ٢ / ١٢٨–١٣٦)

ولذلك لا أجدني ميَّالًا إلى قبول حُجَج الذين يزعمون أنَّ النعيم الذي أصبحت أسرة الراعي تتقلب فيه دليل على أنَّ المجتمع الأرستقراطي في عصر شيكسبير قد نجح في «ضم» أبناء الريف، أو أنَّ ذلك المجتمع كان «يأمل في تجديد شباب إنجلترا من خلال التئام شمل القصر والكوخ»، وفق ما يقول به س. ل. باربر (Barber) في دراسة له بعنوان «حكاية الشتاء والمجتمع اليعقوبي»، (وهي منشورة في كتاب من تحرير أرنولد كيتل (Kettle) بعنوان شيكسبير في عالم متغير، ١٩٦٤م، ص ٢٣٨، ٢٥١). فالراعي وابنه لا يُشاركان في المشهد الختامي، ولا «يصل» أحد من أبناء الريف إلى مستوى الاختلاط

بأمثال كليومينيس وديون من لوردات المملكة، بل ولسنا واثقين أنَّ أتوليكوس، الشخصية التي ابتدعها شيكسبير وأضافها فيما أضاف إلى أصول حبكة المسرحية، قد حقَّق أمله في العودة إلى خدمة الأمير.

والحق أنَّ أشد ما يربط المسرحية بعصرها التاريخي، هو أتوليكوس المذكور، بل إنَّه ليربط ريف بوهيميا بالريف الإنجليزي برباطٍ أقوى من الراعي أو رجل البلاط، فهو منشد المواويل، والبائع المتجول، والمحتال واللص معًا. وعندما شاهد الكاتب سايمون فورمان (Forman) عرض المسرحية في مسرح الجلوب عام ١٦١١م، ترك أتوليكوس في نفسه أقوى انطباع، ولم يخرج برسالة عن مغبة الغيرة الحمقاء وأخطارها بل عن وجوب «الحذر من الاطمئنان إلى المتسولين المتصنعين أو المداهنين المتملقين». وأمَّا اسم أتوليكوس فيعني حرفيًّا «الذئب نفسه»، أو «الذئب وحده» أو — في ترجمة ماهر شفيق فريد — «الذئب المتوحد». وأمَّا في الأساطير، فكان أتوليكوس جَدًّا لأوديسيوس (Odysseus) من ناحية الأم، ويقول هوميروس إنَّه كان أمهر الناس في السرقة وحلف الأيْمان، ناسبًا إليه قدرة أوديسيوس على التحايل (الأوديسية، ١٩ / ٢٩٤–٢٩٦). والشاعر أوفيد (Ovid) يروي قصته في «مسخ الكائنات» (١١ / ٣٠٣–٣١١) قائلًا إنَّه كان يستطيع تحويل الأبيض إلى أسود، والأسود إلى أبيض، وكان وارثًا لفن أبيه ميركوري جديرًا به، وكان له أخ توءم يُدعَى فيلامون (Philammon) ورث أيضًا عن أبيه حب الموسيقى وأصبح ربًّا لها، وهكذا فإنَّ منشد المواويل أتوليكوس يتقمص شخصية أخيه التوءم. ويقول أورجل إنَّ الأسطورة تشير من طرفٍ خفي إلى «التوءمة» الموهومة بين ليونتيس وبوليكسنيس، وأيضًا إلى قضية حسم الأبوة، وهي قضية كبرى ومحيرة، كما يقول أورجيل (ص٥١) ويضيف أورجيل قائلًا:

> وليس ميركوري رب السرقة والكذب فقط، ولكنَّه أيضًا، على ما في هذا من مفارقة، رب الفصاحة، كما أنَّه في تجسيده المصري ذي الدلالة الدينية أو الروحية، يملك زمام الحقائق العميقة للفلسفة الهرمسية (وهي التي تُسمى بهذا الاسم المشتق من اسم هِرْمِسْ (Hermes)، وهو اسم ذلك الرب باليونانية، الذي اقتُبِسَ من الرب المصري تحوت، رب الحكمة). كما أنَّه، إلى جانب ذلك مخترع القيثارة. حقًّا، لقد كان أبوللو رب الموسيقى، ولكن الآلة التي تمكِّنه من ممارسة فنِّه قد اخترعها ميركوري وأهداها إياه. وإذا كانت مواويل أتوليكوس القصصية تنتمي إلى ميركوري لا إلى أبوللو بسبب كذبها ولا معقوليتها، فإنَّها

تثبت على الرغم من ذلك قدرتها على الإقناع، ودائمًا ما تجد من يشتريها. ونرى في قدرة أتوليكوس على توفير توكيدات مُوَثَّقة لأشد ما تقوله المواويل القصصية إغراقًا في الخيال، تعليقًا غير مباشر على قضايا الأدلة التي تملأ المسرحية. بل إنَّ هذه المواويل تُعتَبر مؤشرات على طبيعة الإيمان والقدرة على التحلي باليقين، فهي نماذج ريفية لجميع الأحداث التي يُقال إنَّها حكايات قديمة، لا تُصدَّق — مثل مقابلة أنتيجونوس مع الدب، وعودة برديتا إلى الظهور، ونجاة هرميون، وحكاية الشتاء نفسها — ومع ذلك فلا بد من الإيمان بصدقها ... وهو يمهد لقول بولينا «لكن، عليك إيقاظ اليقين والإيمان في قلبك» (٥ / ٣ / ٩٥) بمعنى أنَّ هذا الختام من دون «اليقين» أو «الإيمان» يُعتبر وَهْمًا غير مُصدق (ص٥٢).

وينتهي أورجيل من ذلك إلى أنَّ وجود أتوليكوس جزء جوهري من ختام المسرحية مثل بولينا، ما دام هذا الكذاب واللص بيده مفتاح هوية برديتا، وما دام يوفر لليونتيس وبوليكسنيس الحقيقة الحاسمة — دون قصد منه — التي تحوِّل الراعية إلى أميرة؛ إذ إنَّ الرب ميركوري، الكذَّاب واللص، وهو كذلك رسول الأرباب الأوليمبية، الذي يحمل الأنباء الطيبة والحظ الحسن، رب المعلومات (ص٥٣).

ولكن هذا البُعد الأسطوري لأتوليكوس لا يَنْفِي ولا يُخْفِي دلالته المعاصرة التي تربطه بالتاريخ الحقيقي والواقعي لإنجلترا في تلك الأيام. وربما لم يكن الجمهور الإليزابيثي غير المثقف على وعي بهذا البعد الأسطوري أصلًا، وقد يدركه البعض ولا يدركه البعض الآخر. ولكن واقع النص يقول إنَّ دخول أتوليكوس إلى المسرح في مستهل المشهد الثالث من الفصل الرابع، يقدم إلى الجمهور صورتين مألوفتين كل الألفة في مطلع القرن السابع عشر، أولاهما صورة «الوغد» الجوَّال، على الرغم من قدرته على النجاة من عواقب السرقة والاحتيال، وكان الجمهور يرى فيه استنزافًا لما في أيدي الناس، عبئًا على الدولة. وثانيهما صورة البائع المتجوِّل النشيط، الذي يبيع الحُليَّ الرخيصة والتحف الزهيدة إلى جانب المواويل القصصية (أي البالادات) المطبوعة على صحائف عريضة، من دون أن يتخلى عن حلمه في العودة إلى الحياة الراقية في القصر الملكي، خادمًا للأمير فلوريزيل، من بعد أن طُرِد من القصر لثبات تهمة ما عليه. وهو يقدم نفسه في مستهل المشهد المذكور بأنشودة يمزج فيها بين تمجيد حياة الحرية التي يحياها «بالانتقال ما بين الحبيبات» (٤ / ٣ / ١٧) والتمتع بجمال الطبيعة في الريف (١–٥) وبين التصريح بأنَّه يعيش على «سرقة أشياء المغفلين» (٢٨). وهو يُشير إلى العقوبات التي يخشاها، كأنَّما يُذكِّر الجمهور

بالقانون الذي كان قد صدر أول الأمر عام ١٥٧٢م، وتلته قوانين أخرى مخصصة للتصدي لـ «الأوغاد والمشردين والمتسولين من ذوي الصفاقة» (كما يذكر المؤرخون) وهي القوانين التي تميز بين هؤلاء الدجَّالين وبين المعوزين الحقيقيين الذين يجب على الأبرشيات أن تساعدهم.

ولكن هذا الوغد ليس مُخرِّبًا ولا يُخشَى منه على الدولة، على الرغم من فعاله التي تمنع الجمهور من التعاطف معه، ما دام ليس من ضحايا «حركة استقطاع الأراضي» المشار إليها عاليه، وليس ممن سلبهم الأغنياء أراضيهم، بل إنَّه في الواقع يستفيد — كما يقول وليم كارول (Carroll) — من التحوُّل الاقتصادي وظهور الأثرياء الجدد؛ إذ يستغل حفل جزِّ صوف الغنم (الذي يمثِّل احتفالًا بسلعة الصوف الرائجة) في الكسب المادي، ببيع التوافه التي يبيعها، وسرقة ما يستطيعه من الحاضرين (ملك سمين، ومتسول نحيل: صور الفقر في عصر شيكسبير، ١٩٩٦م، ص١٧٨) مقتطَف في هول (٢٠٠٥م). ويصفه بريستول في دراسته المشار إليها (١٩٩١م) بأنَّه «انتهازي اقتصادي متعدد الجوانب» (ص١٦٣) أي انتهازي واقتصادي معًا، إذ ينتهز الفرص المتاحة له في اقتصاد السوق البازغ، قائلًا إنَّه يبيع كل ما يستطيع أن يُرضي طموح فقراء الريف إلى ظهور بمظهر الأغنياء، فيبيع لهم ما اعتاد أبناء الطبقة الراقية ارتداءه من القفازات والأوشحة والأقنعة (٤ / ٤ / ٢٢٠–٢٣٢) إلى جانب بيع المواويل القصصية المطبوعة، وذلك في سبيل تحقيق حلمه بالعودة إلى العمل لدى تلك الطبقة، كما سبق أن ذكرت. وهو يماثل الراعي وابنه في أنَّ الحظ يبتسم له حين يسوق إليه كميلو الذي يهَبه ملابس الأمير فلوريزيل في مقابل أسماله البالية، ويزيده بمنحة من الذهب (٤ / ٤ / ٦٣٥–٦٤٠). وتمكِّنه الملابس الفاخرة من التنكُّر في صورة رجل من رجال القصر، والتحايل بذلك على الراعي وابنه، حتى يمنحاه المزيد من الذهب إذا قبل أن يدافع عنهما ويبرئ ساحتهما عند الملك. وهكذا يُحيل شيكسبير المشهد الرعائي إلى مشهد ساخر من سطحية حياة القصر، ما دامت الملابس هي التي تُحدد مكانة الشخص، وبذلك يكرر أتوليكوس «فكرة» المهرج، التي عبَّر عنها من قبل (انظر حواره المقتطف أعلاه: ٥ / ٢ / ١٢٨–١٣٦، حيث يقول إنَّ الملابس نفسها من السادة بالمولد).

وعندما يتحوَّل أتوليكوس من جديدٍ إلى طلب المعونة من الراعي وابنه (المهرج، الذي سرق أتوليكوس كيس نقوده) ويرجوهما أن يتشفعا له عند الملك، فإنَّه يعود إلى التعبير عن رغبته الدفينة في العودة إلى الخدمة في البلاط. وساء تحقَّق هذا أو لم يتحقق، فإنَّ احتمال

عودته — مهما يكن ذلك الاحتمال ضعيفًا — يُعتبَر في نظر رونالدو و. كولي (Cooley) تجسيدًا في هذه الشخصية لضروب القلق المنوَّعة في العصر اليعقوبي، أي فترة حكم الملك جيمز الأول (١٦٠٣–١٦٢٥م) بشأن مصادر زعزعة الاستقرار الاجتماعي («الكلام في مقابل مشهد: أتوليكوس، والطبقة والاحتواء في حكاية الشتاء»، النهضة والإصلاح الديني، ٢١ رقم ٣، ١٩٧٧م، ص٥–٢١، وعبارته المشار إليها من صفحة ٥). ومن الطريف أنَّ كولي يسبق بهذا أصحاب مذهب التاريخية الجديدة الذين يروْن في كثير من نصوص العصر نسقًا قائمًا على «احتواء» أي مصدر «للزعزعة» بضمِّه إلى النظام الحاكم نفسه، وبذلك يمنع ذلك المصدر من «التضخم» كيلا يصبح مصدرًا «للتخريب»، وهي الحجة التي يقول بها أحد دعاة المذهب المذكور، وهو ريتشارد هيلمان (Hillman) في كتابه «ضروب من صور التخريب في شيكسبير: المحتال ونص التمثيل» (١٩٩٢م). إذ يقول إنَّ أتوليكوس يُجرى تكامله آخر الأمر مع الصورة الجديدة للحكم التي تتسع لأمثاله، وحبذا لو تخلى عن رذائله (ص٢٢٤). وهيلمان يبني نظريته على احتمال تخلي أتوليكوس عن رذائله في الواقع وإن لم يصرح بهذا، ولكنني أميل إلى رأي كولي الذي يُحلِّل تعبير أتوليكوس الذي يقول في (٥ / ٢ / ١٦٦) إنَّه سوف يثبت أنَّه «ذو يد طولى» بأنَّ المعنى الأولي هو إظهار الشجاعة، ولكن في باطن التعبير إيحاء بأنَّ أتوليكوس يعني أنَّه سيكون «طويل اليد» بالمعنى المعاصر في مصر، أي سيكون لصًّا، (أو قادرًا على الضرب والإيذاء). ويقول كولي إنَّ هذا اللص من المحال أن ينصلح حاله، فهو مغرم بالتنكُّر والتخفي، ويجد في ذلك لذة خاصة، وسوف يصعب عليه الاندماج في مجتمع محدد المراتب لا يسمح بقبول أمثاله. والواقع أنَّ غياب أتوليكوس عن المشهد الأخير في القصر الملكي، مثل غياب الفلاحين والرعاة، يمكن تفسيره تفسيرين متضادين. ولكن كولي يقول إنَّه قد لا يعني «تعديل موقعه الثانوي الجدير به» بل الأرجح أنه يعني «عودته إلى الهامشية الخطرة» (ص١٨). وعندما ابتعدتُ عن المسرحية فترة ثم عدتُ إليها وجدت أنَّ لأتوليكوس دورًا مهمًّا في البناء الدرامي، وهو ما سوف أعرض له في القسم التالي من المقدمة.

(٤) البناء

لاحَظ بعض النقَّاد منذ السبعينيات ما يُسمى «البناء الثنائي» في حكاية الشتاء، فبعضهم مثل ريتشارد براودفوت (Proudfoot) يناقش «الانقسام الحاد» للحدث في جزئي المسرحية المشار إليهما («التذكر اللفظي وبناء حكاية الشتاء من جزأين»، استقصاء

دراسات شيكسبير ٢٩، ١٩٧٦م، ص٦٧–٧٨) والعبارة المقتطفة من (ص٦٧)، وبعضهم يراه «ثلاثيًّا» خصوصًا من الزاوية المكانية، ما دام الحديث يبدأ في صقلية، وينتقل إلى بوهيميا، ثم يعود إلى صقلية، مثل سنايدر (٢٠٠٧م، ص٢) وكذلك من ناحية الحبكة، ما دامت لدينا حبكة تتكوَّن من ثلاثة خيوط، أحدهما المثلث الذي يضم ليونتيس وهرميون وبوليكسنيس، وثانيهما العلاقة الغرامية ما بين فلوريزيل وبرديتا، وثالثها أتوليكوس (المرجع نفسه). ولكننا إذا نظرنا إلى النص المسرحي في الواقع من حيث النوع الذي ناقشته بإيجازٍ في القسم الثاني من هذه المقدمة، وجدنا أنَّ هذا التقسيم ظاهري وحسب، فالتقسيم في البداية (إلى مكانين وملكين) يتطور إلى عددٍ من الثنائيات المتكررة التي تتوحد في النهاية، وهو ما رصدته جوان هول (٢٠٠٥م، ص٣٩–٤٢) قائلة إنَّ المسرحية تبدو «مولِعة» بالثنائيات، فلدينا بَلَدان أوروبيان، يفصل بينهما البحر، وملكان، كانا «توءمًا من الحملان» (١ / ٢ / ٦٦)، ثم أصبح أحدهما يرى الآخر «عدوًّا» له (١ / ٢ / ٣١٦)، ولكلٍّ منهما طفل صغير في بداية المسرحية، ولدينا حتى نهاية الفصل الرابع ما يشبه «الحدثين» المنفصلين، الأول يسير في اتجاه المأساة، والثاني في اتجاه الملهاة، ويتسم بكل صفات المسرحية الرعوية من نوع الرومانس. ولكن هذا الانقسام الظاهري يُخفي ما تسميه الناقدة «تناظرات وانعكاسات» تربط ما بين المكانين المنفصلين والحدثين المشار إليهما آنفًا، في حين أنَّ مسار حياة الجيل الجديد يضمن الاستمرار بين هذين الحدثين؛ إذ نكتشف في الفصل الرابع أنَّ الأمير فلوريزيل، ابن الملك بوليكسنيس، ملك بوهيميا، قد وقع في غرام راعية، سُرعان ما يتضح أنَّها الأميرة برديتا المفقودة، ابنة الملك الآخر ليونتيس، ملك صقلية. وعندما يلتقي نصفا الحدث والمسرحية في الفصل الخامس، ندرك أنَّ «حكاية الشتاء» تراجيكوميديا، تتكوَّن من خيوط متعددة، ما افترقت إلا لكي تتلاقى آخر الأمر، بكل ظلالها الرعوية والتاريخية، حتى إننا لنذكر قول بولونيوس في هاملت إنَّ المسرحية تراجيكوميدي رعوية تاريخية، كما تذكِّرني بقول توفيق الحكيم، في وصف إحدى مسرحياته (مجلة المسرح، مايو ١٩٦٤م) إنَّها مثل برتقالة انقسمت نصفين.

وفي هذا الوصف الأخير «مفتاح» فهمنا لهذا البناء الفريد للمسرحية، فالمسرحية تبدأ أحداثها وتستمر في صقلية حتى المشهد الثاني من الفصل الثالث، ثم تنتقل بعد مشهد العاصفة في ٣ / ٣، وخطبة الزمن التي يعلن فيها انقضاء ستة عشر عامًا، إلى بوهيميا «الريفية» أو «الرعوية»، وتستمر حتى بداية الفصل الخامس، حيث نعود إلى

صقلية، وبذلك يعكس شيكسبير الموقعين اللذين وجدهما في رواية باوندوستو لروبرت جرين (إذ تبدأ الرواية في بوهيميا، وتنتقل إلى صقلية حيث تنشأ الأميرة) وبذلك يَفْتَرِض شيكسبير وجود ساحل لبوهيميا، وهو ما يعرف شيكسبير، ويعرف جمهوره، أنَّه محال جغرافيًّا. ويقول بعض النقَّاد إنَّ شيكسبير قصد من ذلك إلى تذكير جمهوره بأنَّ «حكايته» خيالية ولا يتحتم تطبيق قوانين العالَم الواقعي عليها. ويقول أحدهم إنَّ هذه كانت من الفكاهات الشائعة في عصر شيكسبير، وتناظر القول بوجود أسطول بحري لسويسرا (س. ل. بيثيل، حكاية الشتاء: دراسة، ١٩٤٧م) (Bethel). ولكنَّ عكس الموقعين، يُمكِّن شيكسبير في الواقع من أن يوحي بأنَّ بوهيميا تمثِّل أو ترمز إلى إنجلترا، بسبب كل ما ذكرته عن الصلات التاريخية بين الواقع الاجتماعي والطبيعي بين البلدين (في القسم السابق) كما يمكِّنه من ربط صقلية بعالم البحر المتوسط، أي بإيطاليا، مهد النهضة الأوروبية، وباليونان وأربابها. وهكذا، فعندما يعود الحدث إلى صقلية وتنشأ الروابط الوثيقة بين الريف والمدينة، يكون شيكسبير قد أوحى بما يقول بعض المحدثين إنَّه يرمي إليه، وهو إمَّا تحويل الريف إلى حضر، كما يقول جراهام هولدرنس (Holderness) في دراسة نشرها عام ١٩٩٠م، وإمَّا «إلغاء الحدود الواضحة بين المدينة والريف» كما كان يجري في لندن، في بداية القرن السابع عشر، وهي التي تصورها بوهيميا الريفية، كما يقول كريج هورتون (Horton) في دراسة له بعنوان «لا بد أن يتناقص الريف: لندن في العصر اليعقوبي وخلق مساحة رعوية في حكاية الشتاء» نشرها عام ٢٠٠٣م، ص٨٨.

ومن الناحية البنائية المحضة يقترب النصف الأول للمسرحية من المأساة، بسبب غيرة ليونتيس الشديدة غير المبرَّرة، فهو يُهدد بقتل زوجته هرميون بسبب ما يتوهمه من خيانتها له مع صديقه الملك بوليكسنيس، كما يتمنى لو كان قادرًا على قتل بوليكسنيس أيضًا. وحين يأتيه حكم الرب أبوللو بأنَّ الملكة بريئة، يرفض ليونتيس الحكم، ويواصل مكابرته. ووفاة ابنه الصغير ماميليوس حزنًا — كما قيل — على مصير والدته هرميون، تصيبه بصدمة تفيقه وتجعله يندم على عصيانه حكم أبوللو. وهذا ظاهريًّا — أي من حيث «قواعد» البناء الدرامي الأرسطي — يمثِّل الانقلاب التراجيدي (peripety) الذي يصاحب الاكتشاف (anagnorisis) ما دام يعني اكتشاف ليونتيس للخطأ (hamartia) الذي ارتكبه؛ إذ يصيح قائلًا إنَّ هذا يجعل العار يجلله إلى الأبد (٣ / ٢ / ٢٣٤). ولكن الفُجاءة التي تقع بها الكارثة لا تختم المسرحية الختام التراجيدي الكلاسيكي، كما يقول

جرانفيل-باركر (Granville-Barker) المخرج الشيكسبيري العظيم، في مقدمته لإخراج المسرحية، مضيفًا أنَّ «فجائية الفاجعة تجعلنا، مع ما في هذا من مفارقة، نتوقع حلًّا أشد توفيقًا وأدعى إلى هناءٍ من لون ما» (مقدمة لحكاية الشتاء، ص٢٠، التي نُشرت أولًا عام ١٩١٢م، ثم أعاد نشرها مع غيرها المحرر إدوارد مور Moore عام ١٩٧٤م).

والواقع أنَّ بذور استمرار الحدث قد بُذِرَت في هذا النصف الأول، فالرسالة التي أرسلها كاهن دلفي الأكبر على لسان أبوللو تقول «قُضي على الملك أن يعيش دون وريث، إذا لم يعثر على من فقد» (٣/٢/١٣٢-١٣٣). كما أنَّ قيام أنتيجونوس بحمل الطفلة التي يشك أبوها في نسبها له إلى مكان ناءٍ موحش لا يقضي على الأمل في نجاتها و«العثور عليها» يومًا ما، أي إنَّ المسرحية قد وصلت على هذا النحو إلى مرحلة «التعقيد» الكلاسيكي، لا «الحل»، أو الختام المأساوي المعهود، إمَّا بقتل «البطل» أو وفاته بصورة أخرى، ووجود ما يبشِّر أو يقطع ببداية جديدة، قد نعرفها وقد لا نعرفها.

ولذلك أجدني أقرب إلى قبول رأي بربارا مووات (Mowat) في كتابها الصنعة المسرحية في رومانسات شيكسبير، ١٩٧٦م، الذي تناقش فيه بالتفصيل هذه المسرحية، وتُثبت أنَّ «قصة ليونتيس» ليست مأساة (ص٨–٢٠)، وإلى قبول آراء غيرها من كبار النقَّاد الذين رأوا في تصدي مستشاري الملك له، وإصرارهم على تخطئته وتبرئة زوجته، وخصوصًا بولينا، أقوى شخصية في المسرحية، كما يبشِّر بتحوُّل الحدث الذي كان ينذر بمأساة مفجعة إلى ملهاة من نوعٍ جديدٍ، أو على الأقل إلى تراجيكوميديا «حديثة» مثل كاثلين لاتيمر (Latimer) في دراسة لها بعنوان «العمل الجماعي في حكاية الشتاء» نُشِرت في كتابٍ صدر عام ١٩٨٤م، من تحرير لويز كوان (Cowan) ص١٢٥-١٤٢، وصلب حجتها المقتطفة في ص١٣٩.

ولكن هل يعني هذا أنَّ ليونتيس ليس «بطلًا تراجيديًّا»؟ الحق أنني — رغم قبولي آراء مَن ينكرون ذلك — ما زلت أرى القضية خلافية، نظرًا للتفاوت الشديد بين آراء من تناولوها. وأظن أنَّ أطرف رأي (وأحدث رأي، وإن لم يكن بالضرورة أصح رأي) يقول بأنَّه بطل تراجيدي، وهو رأي الناقد بيتشر، محرر طبعة آردن عام ٢٠١٠م (ص٣٥–٣٨). يقول بيتشر إنَّه شاهد عرض المسرحية عام ١٩٦٩م الذي أخرجه تريفور نَنْ (Nunn) ورسم فيه ليونتيس في صورة الطفل الذي لم يكبر، أي إنَّه رجل يعاني من «النكوص»، وهو مرض نفسي يعني عدم بلوغ النضج والارتداد إلى الطفولة، فالمخرج

يركز على التماهي بينه وبين طفله ماميليوس، ويعلق بيتشر على ذلك قائلًا إنَّ ليونتيس «بالغ – طفل» — وفق مفهوم ذلك المخرج — ولا يزال في مرحلة «البراءة» أي المرحلة السابقة لـ «المعرفة الجنسية»، وإنَّه يشاهد زوجته مع صديقه باعتبارهما «البالغين اللذين عرفا الجنس». ثم يقول: فإذا كان هذا صحيحًا، فإننا نشهد «مرضًا نفسيًّا محتومًا في البالغ الذكر الذي لم يستطع بلوغ النضج»، وهنا نجد بذور المأساة. فحالة ليونتيس النفسية تتأرجح بشدة ما بين يأس البالغين وكآبة القنوط والفرحة الطفولية ببراعته، وإذا به يفيق فجأة من الوهم بصدمة وفاة ابنه ماميليوس (٣ / ٢ / ١٤١–١٤٤)، ويضيف أنَّ هذا كله يشير إلى نتيجة واحدة وهي

> أنَّ ليونتيس يجسِّد مخاوفه وإحباطه، فيجعل منه بالغًا طفلًا زائفًا (وكان الإليزابيثيون يسمُّون أمثال هذه الصور أصنامًا)، وهو لا يتحرر من هذه الصورة إلا عند تقديم الغلام الحقيقي ماميليوس قربانًا لهذا الصنم، فإنَّ موت ماميليوس يقتل عنصر «الغلام»، ذلك العنصر الزائف في ذهنه.
>
> هذه خرافة قاسية من خرافات الطفولة، حيث يضحي الوالد بولده. فإذا كان ليونتيس يفعل هذا لأنَّه مجنون أو ضعيف فليس بطلًا تراجيديًّا، وحكاية الشتاء هي الميلودراما التي يراها بعض النقَّاد. ولكن ليونتيس يعرف كيف يسهل عليه تلفيق ما يريد حتى في غمار هَوَسِه المَرَضِي بالمُركَّب الخيالي لذاته، الذي يجمع بين البالغ والطفل. وعلى غرار ذلك يتخيل أنَّ هرميون «خائنة» (١ / ٢ / ٢٧٢)، وأنَّها «عاهرة» (١ / ٢ / ٢٧٤) أسلمت قيادها لبوليكسنيس، حتى وهو يعلم أنَّه يحلم وحسب بهذه الصور البذيئة التي لا سند لها قط من الواقع (١ / ٢ / ١٣٩–١٤٢). وهكذا، فإنَّ وعيه بأنَّ مخيلته ربما خدعته، وإصراره على الرغم من ذلك على تصديق ما تُريه مخيلته، يعني أنَّ ليونتيس شرير، لا ضعيف العقل أو مجنون. وهو لا يتمتع بالصفة التي يمكن بها الدفاع عنه مثل عطيل، صفة المرض النفسي اللحظي، التي تُقلل مسئوليته عن أفعاله. ومن هذا المنظور يُعتبَر ليونتيس بطلًا تراجيديًّا، فهو يختار أن يعتقد أنَّه يستطيع تحويل أي شيء يريد أن يراه حقيقيًّا إلى واقع حقيقي، بغض النظر عمَّا يكلف الآخرين ذلك (ص٣٧–٣٨).

وردًا على هذا التفسير «النفسي» الذي أراه مفتعلًا، أقول إنَّ ليونتيس، حتى وهو يتصرف تصرفًا صبيانيًّا، أقرب إلى إثارة السخرية منه إلى إثارة التعاطف؛ فأوهامه التي

ترسم له هذا السلوك «السخيف» (مووات ١٩٧٦م، ص١٢) تنزع عنه أي «جلال» قد نراه في ملك تعرَّض لمثل هذه الخيانة، وهو يحاول إرهاب مستشاريه الذين ينكرون عليه ما يفعله ويقوله، مُتهمًا إياهم جميعًا بالكذب، (٢ / ٣ / ١٤٥)، ويحاول إرغامهم على الخضوع له بقوله «هل أحسنتُ بذلك صُنْعًا؟» (٢ / ١ / ١٨٦)، ولكنَّه لا يستطيع إسكات بولينا الجسور (انظر الحوار الذي اقتطفته عاليه ٢ / ٣ / ٧٣–٨١ و٢ / ٣ / ٤١–٥٢ أيضًا). وهو يتبختر على المسرح ويصرخ مُرْعِدًا، ويُرغِي ويُزبِد بصورة أبعد ما تكون عن صورة «البطل» التراجيدي، ولَكَم يذكِّرنا هنا بالصورة التي يرسمها مكبث للإنسان في مونولوجه الأخير في المسرحية (انظر الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م، ٥ / ٥ / ٢٥–٢٨). والتأرجح بين الحالات النفسية الذي يذكره بيتشر يؤكد عدم ثبات قِوام الشخصية، فهو تارة يُهدد بتهشيم رأس الطفلة الصغيرة (٢ / ٣ / ١٣٨–١٣٩) وتارة بإحراقها بالنار (٢ / ٣ / ١٣٢) ثم يأمر بإلقائها في مكان مهجور ناءٍ (٢ / ٣ / ١٧٤–١٧٦). كما أنَّ تشخيص غيرة ليونتيس باعتبارها «مرضًا» (١ / ٢ / ٣٨٤) يؤكد ما تقوله بولينا في مشهد السجن «أقسمت إنَّه حصاد نوبات الجنون عند الملك! فإنَّها لا تؤتمن!/تبًا لها من مصدرٍ للخطر» (٢ / ٢ / ٣٠-٣١). كما أنَّ تعليق أنتيجونوس الساخر على اعتزام ليونتيس إعلان قرار محاكمته لزوجته على الناس بزعم أنَّه مثير للجميع بقوله، جانبًا، إنَّه مثير «وإلى حد الضحك كما أفهم ... عند جلاء الحق الناصع» (٢ / ١ / ١٩٦–١٩٨) أقول إنَّ هذا التعليق ينزع نبرة الجِد من الحدث وأي إيحاء بالاتجاه إلى المأساة.

وتقول جوان هول:

> تتغير صور ليونتيس بسرعة، فمن ناحية يبدو قوة مدمرة، ومن ناحية أخرى يبدو مخدوعًا بما لا يقبله العقل (أي بما لا تؤيده القرائن والأدلة المادية)، ومن الممكن أن يكون ضحية مرض نفسي. وابتعاد المتفرج — على هذا النحو — من الشخصية يحرمه من أن يخبَرَ الشفقة والخوف (على ليونتيس وحالته) وهما ما وجد أرسطو أنَّهما ذواتا ضرورة جوهرية لتحقيق «التطهير» (كارثارسيس) أي «التفريج العاطفي» للتراجيديا.

وتتغيَّر توجيهات ليونتيس بصورة مفاجئة، بل يعترف بلسانه قائلًا «أصبحتُ ريشة تطير في مهبِّ كلِّ ريح» (٢ / ٣ / ١٥٣) وهو ما يتجلى أيضًا في الأسلوب الذي تتغير به التوقعات الدرامية في الجزء الأول من المسرحية.

فالاتجاه العام للحبكة يسير نحو المأساة، ولكننا لا نستطيع أن نحدس ذلك من المشهد الافتتاحي. فليس لدينا هنا تقسيم للمملكة ينذر بصراعٍ مأسوي، كما هو الحال في الملك لير، بل على العكس، نشهد اثنين من المعلقِين يبديان التفاؤل بمستقبل العلاقة الوطيدة بين الملكين، وهي التي نشأت وترعرعت منذ زمن طويل: «مهما يفعل ملك صقلية فلن تزيد حفاوته أو كرمه عن الواجب» (١ / ١ / ٢٠). كما أنَّهما يغدقان الثناء على ماميليوس، ولي عهد صقلية. وإيمان كميلو بأنَّ شجرة المحبة التي غُرست بينهما «لا بد أن تنمو أغصانها اليوم» (١ / ١ / ٢٢-٢٣) لا يوحي بانفصال، بل بنمو شجرة ناضجة واكتساب فروع جديدة (ص٤٤).

وقد تنبَّه النقَّاد منذ السبعينيات، كما قلت، إلى ما يربط الأبنية الثنائية في المسرحية من التكرار الذي يتغير ويتلوَّن، بمعنى أنَّه يشبه الأبنية النغمية في الموسيقى الكلاسيكية التي تعتمد على ما يُسمَّى التكرار مع التنويع، وإن لم يقولوا هذا صراحة، بل ألمحوا إليه إلماحًا. ولنستخدم ما استخدمه بعضهم من المصطلح النقدي، فمثلما تقول هول بوجود «تناظرات وانعكاسات»، كانوا يقولون بوجود «توازيات ووجوه تضاد»، وأهم هؤلاء جيمز إدوارد سيمون (Siemon) الذي كتب دراسة عنوانها «لكنما الحياة ظاهرة: التكرار في حكاية الشتاء» (PMLA)، ١٩٧٤م، وأُعيد نشرها في كتاب حكاية الشتاء: تفسيرات نقدية حديثة، من تحرير هارولد بلوم، ١٩٨٧م، إلى جانب براودفوت المشار إليه في مستهل هذا القسم. فكلاهما يتناول ما يُسميه الأول شبكة معقدة من التوازيات ووجوه التضاد التي تشجع القارئ/المُشاهِد على أن يواصل تذكُّر الماضي وإعادة تحديد طبيعته وتقدير دوره فيما يتعلق بعلاقته بالحاضر والمستقبل. ففي كل من صقلية وبوهيميا ملك ينزع إلى الانفعال والثورة «البركانية»، وفي كل منهما والد قاسٍ، وجواسيس، ويتنقل ما بين البلدين كميلو «الواقعي» المخلص. وفي كل من البلدين نموذج أو مَثَل كامل للجمال الأنثوي والفضيلة — وهو «نموذج» يتعرض لمفتريات وأكاذيب — إلى جانب عاطفة الحب التي تمرُّ باختبارٍ مريرٍ، يفشل فيه ليونتيس وينجح فلوريزيل. و«خيالات ليونتيس السوقية» نجد نظيرًا لها في السلوك «الخارج» للفتاتين الريفيَّتين موبسا ودوركاس، وفي رقصة الراقصين الذين يرتدون جلود الماعز «الساتير». والدبُّ يمزق عظم كتف أنتيجونوس في نهاية الجزء الأول «المأسوي» (٣ / ٣ / ٩٢-٩٣) ويزعم وَغْدٌ أنَّ «كتفه انخلع» في الجزء

الثاني «الملهوي» (٤ / ٣ / ٧٣) وتماسك الأيدي البريء في الفصل الأول، وهو الذي أُسيء فهمه فجاء بالفواجع يتحوَّل إلى مصافحة وعهد على الزواج والعيش الهنيء أولًا بين فلوريزيل وبرديتا، ثم آخر الأمر في الفصل الخامس عند عودة المياه إلى مجاريها وخطبة بولينا إلى كميلو. وقد أحصى باحث يُدعى فيسواناثان (Viswanathan) زهاء عشرين حالة من حالات تماسك الأيدي والمصافحة في المسرحية، مبينًا تفاوت دلالة كلٍّ منها في دراسة نشرها عام ١٩٨٧م، أضف إلى ذلك أنَّ برديتا تصل إلى بوهيميا بعد عاصفة بحرية (٣ / ٣ / ١–٦) ثم تعود إلى صقلية في عاصفة بحرية أخرى (٥ / ٢ / ١١٧–١١٩).

وكما قلت فإنَّ هذه التوازيات تتسم باختلافات ترجع إلى «نغمة» الجِد في النصف الأول و«نغمة» الهزل في النصف الثاني، فعندما يتفجر ما يُسميه سيمون «العنف» (أي قبل أن يكتسب المصطلح دلالته المعاصرة) في بوهيميا، فإنَّه يتخذ صورة محدودة، أو قل إنَّ خطره محدود، فالملك بوليكسنيس يُهدد الراعي بالشنق (٤ / ٤ / ٤٢٧) ويُهدد برديتا بأن يشوِّه وجهها (٤ / ٤ / ٤٣٠) لكنَّه لا يلبث أن يعدل في اللحظة التالية عن ذلك «وأنت أيها الفلاح! نعفيك من عقوبة الإعدام هذه المرة» (٤ / ٤ / ٤٣٨) ويُردف هذا بأن يقول لبرديتا:

إذا فتحت باب كوخك الريفي بعد الآن للأمير،
وكذاك إن طوَّقت جسمه بهذه الأحضان يومًا ما،
دبَّرت أسلوبًا لموتك فيه أقصى قسوة،
كيما يجاري طبعك الحسَّاس للآلام.

(٤ / ٤ / ٤٤٢–٤٤٥)

وكم يختلف هذا «العنف» عن «العنف» الذي شهدناه في صقلية في الجزء الأول! إنَّه حقًّا يذكِّرنا به ولكن «النغمة» اختلفت، وقِس على ذلك اختلاف الشتائم التي تنهال على رأس هرميون في الجزء الأول عن «اللعنة» الموجزة التي يوجهها الراعي إلى «ابنته» المفترضة «يا بائسة ملعونة» (٤ / ٤ / ٤٦٣). وكم يختلف هذا كله عن شتائم الملك لير لبناته، وهو ما أفاض فيه نقاد كثيرون. ويقول براودفوت: إنَّ قبول برديتا أن تمثِّل دورها فيما يسميه الناقد «كوميديا التنكر التي ألفها كميلو»، أي قولها: «أُدرك أنَّ التمثيلية

تتطلب أن ألعب فيها دورًا» (٤ / ٤ / ٦٥٩) تذكِّرنا بالصورة المسرحية التي ترسمها هرميون في الجزء الأول (٣ / ٢ / ٣٦-٣٧) ويقول إنَّ الاختلاف يساعد على «تحديد ... التضاد بين دور كل منهما والدور أو الحدث الذي تشترك فيه» (ص٢٨٣).

وتضيف سنايدر (٢٠٠٧م، ص٢٣) إنَّ نصفي المسرحية يرتبطان بخيوط أو ثيمات تتردد أصداؤها في جنباتها مثل «فكرة» الزمن والذاكرة. ويركز بيتشر على «الزمن» باعتباره سبب «الانقلاب» في المسرحية (ص٧٦ وما بعدها) ويناقش دلالات الانقلاب في النصف الثاني خصوصًا، ولكننا نلحظ الوعي بالزمن حتى في الجزء الأول عندما ذكرتُ (عند مناقشة النوع المسرحي) كيف ينتقل حساب الزمن ويتحوَّل من الساعات والأيام والأسابيع والشهور إلى فصول السنة الدائرية التي تؤكد الديمومة ومولد الحياة مرة أخرى في كل عام وكل جيل. ويتوسع بريستول في دراسته المشار إليها (١٩٩١م) عن «الشكل الزمكاني» في دلالة خيط «الضيافة» أي استقبال الضيوف والاحتفاء بهم، باعتبار ذلك توكيدًا لما يسميه الزمن الاجتماعي، ضاربًا المثل باستضافة ملك بوهيميا وصحبه في صقلية في الفصل الأول، والترحيب بالضيوف في احتفال جَزِّ الصوف في ٤ / ٤، واستقبال ليونتيس لبرديتا وفلوريزيل في ٥ / ١، ثم ما يُروى عن احتفائه بالآخرين ومنهم بوليكسنيس في ٥ / ٢، وأخيرًا احتفاء بولينا بالمَلِكين وحاشيتهما في ٥ / ٢ / ١٠٠-١٠١، و٥ / ٣ / ٥-٨. وقد عاد إلى الموضوع نفسه بعض الباحثين في الدلالة المكانية التي يناقشها بريستول باعتبارها جزءًا من مركَّب الزمان والمكان «الزمكان»، قائلًا إنَّ الحركة في جوهرها حركة استضافة قائمة على المعاملة بالمثل من «رد الضيافة» أو «رد الزيارة» إلى ما يشبه تقديم الهدايا القائم على الإيثار المحض، أي الذي لا علاقة له بالتبادل المذكور، مستشهدًا ببعض الفلاسفة المحدثين، مثل مارسيل ماوس (Mauss) وجاك دريدا (Derrida)، إلى جانب خيوط أو ثيمات أخرى مثل «الانتظار»، سواء كان الانتظار عبثًا (مثل انتظار بلوغ ماميليوس مبلغ الرجال) أو جاء بنتيجة (مهما تكن) مثل انتظار موافقة بوليكسنيس على مد فترة إقامته، أو انتظار عودة المبعوثين من معبد أبوللو، وقراءة حكم العرافة، أو انتظار كشف «الزمن» عن الأخطاء وإعادة من فُقد، وانتظار تحرك التمثال. كما يتخذ هذا صورة انتظار أن تضع الحامل حملها، مثل هرميون أولًا، وفي الجزء الثاني دوركاس — وفق ما تقوله موبسا (٤ / ٤ / ٢٣٧-٢٣٩) — وزوجة المرابي «وضعت» عشرين كيسًا من النقود في الموَّال القصصي الذي يبيعه أتوليكوس في المشهد نفسه (٢٦١-٢٦٥)، وقد

يتخذ الانتظار صورًا أخرى في المسرحية تمتد على طول الجزأين، مثل تذكر ليونتيس كيف انتظر «ثلاثة أشهر مريرة» (١/٢/١٠٢) قبل أن توافق هرميون على الزواج منه، ومثل انتظار الزهور في موسمها. ومن الخيوط الدرامية الممتدة في المسرحية أيضًا خيط «المظهر الخادع»، الذي يبدأ بتصور ليونتيس أنَّ مجاملة زوجته لضيفه «شبق بالغ» (١/٢/١٠٩) وإغماءة هرميون التي تبدو مهلكة (٣/٢) وتظاهر أتوليكوس بأنَّه ضحية قطاع طرق (٣/٤) والأميرة التي يُفترض أنَّها راعية وتظهر في عدة صور تنكرية. وأخيرًا، ذلك «التمثال» الموهوم الذي تعود إليه الحياة (٥/٣). وأخيرًا نجد ثيمة الفن في مقابلة الطبيعة، وهي الثيمة التي يرتكز عليها لينارد بَرْكان (Barkan) معتبرًا أنَّها تُمثِّل المدخل الصحيح لفهم «حكاية الشتاء»؛ إذ يناقش قضية محاكاة الفن للحياة أو للطبيعة محاكاة دقيقة، وكيف يعلن شيكسبير في هذه المسرحية على امتداد جزأيها رفضه لها، انظر دراسته بعنوان «تماثيل حية: أوفيد، وميكيلانجلو وحكاية الشتاء» مجلة التاريخ الأدبي الإنجليزي ٤٨، ١٩٨١م (٦٣٩–٦٦٧).

ويقول إرنست شانزر (Schanzer) في مقدمته لطبعة بنجوين لحكاية الشتاء (١٩٨٦م) إنَّ كلًّا من نصفي المسرحية يفتقر إلى «وحدة النغمة»، فالتفاوت بين الحالات النفسية ووجهات النظر يخفف من نبرة الجِد في النصف الأول، ويعمِّق من نبرات الجد «المؤقتة» في النصف الثاني الذي تسوده الكوميديا، وهكذا يستطيع شيكسبير أن يبني طابعًا تراجيكوميديا مستمرًّا في طول المسرحية، وأن يتجنَّب إعادة توجيه الحدث «قسرًا» نحو الكوميديا في النصف الثاني، كما أنَّ «الانعكاسات البنائية واللفظية» تربط ما بين النصفين، بحيث تصبح حكاية الشتاء «مكانيًّا» أشبه بنصفي الساعة الرملية التي يمسك بها الزمان في مطلع الفصل الرابع (ص٣٠–٣٥، والعبارة المقتطفة من ص٣٥). وهو يؤكد بذلك ما سبق إليه براودفوت في دراسته المشار إليها، وما أشار إليه من أنَّ «التفاصيل الدقيقة» و«أعرض آثار للتكرار والتضاد» توفر الاستمرار للمسرحية (ص٦٨)، ويؤكد ما جاء في مقدمة بافورد (Pafford) لطبعة آردن للمسرحية عام ١٩٦٣م، الذي يُنكر أن أي جزء من الأجزاء الرئيسية الثلاثة في المسرحية يعتبر «وحدة درامية صادقة» ولكنَّها متماسكة جميعًا فيما يبدو لنا «وحدة بنائية واضحة» (ص٤٠)، ويؤكد ما يقوله ناقد «كلاسيكي» مثل كليفورد ليتش (Leech) في دراسة عنوانها «أبنية المسرحيات الأخيرة» في مجلة استقصاء دراسات شيكسبير عام ١٩٥٨م (ص١٩–٣٠) وما يقوله تشارلز فراي (Frey) عن «البناء التراجيدي في حكاية الشتاء» في كتاب من تحرير كارول

كاي (Kay) وهنري جاكوبس (Jacobs) عنوانه إعادة النظر في رومانسات شيكسبير (١٩٧٨م).

ولا أجد في ختام هذا القسم خيرًا من إشارة براودفوت — ذلك الناقد العظيم الذي افتتحت بقولٍ له هذا القسم — إلى أنَّ هذه الأصداء اللغوية ليست «ساخرة» كما هو الحال في الملك لير، وهي المأساة التي يستخدم الشاعر فيها مثل هذه الأصداء للربط بين ما يبدو من الأحداث الكثيرة ربطًا يصبُّ في مأساة الملك نفسه، بل إنَّها تعمل على «مستوى أعمق من الربط اللاواعي» (ص٦٩) لتوثيق خيوط الدراما الممتدة ما بين النصفين، وهي التي يلعب فيها الزمن الدور الأول، على نحو ما بيَّنتُ، وفي تمازج دقيق بين ما كان يُسمَّى التضاد بين الفن والطبيعة، فأمَّا كلمة فن نفسها (art) فكانت تعني، إلى جانب معناها المعاصر لنا، العلوم الطبيعية الناشئة في القرن السابع عشر، عصر العلم، ويبلغ هذا التضاد المشار إليه ذروته في الفصل الخامس، خصوصًا في مشهد التمثال، الذي يُعتبَر حجر الزاوية في البناء المسرحي عند شيكسبير، وليس له نظير — بطبيعة الحال — في رواية باندوستو لروبرت جرين، وإن كان مشهد الحوار حول الزهور، في الفصل الرابع، هو الذي يُعيد تقديم القضية الجوهرية في المسرحية — في رأيي — وهي قلق ليونتيس، ملك صقلية، من نسب ابنته برديتا إليه، ونحن نعرف أنَّ النغيل، أي ابن السفاح، كان يُسمَّى حتى القرن التاسع عشر «ابن الطبيعة»، وهي تسمية عجيبة، لأنَّها تعني «نفي» ما جاء به البشر من «أصول» للزواج والإنجاب، وتنسب الأمر إلى قوة خارجية، أي إنَّها تُنكر الإنسان وتُعلِّي من شأن الطبيعة، تعويضًا للنغيل عمَّا فقده بسبب عدم ارتباط والديه برباطٍ «ديني» أو رسمي. والقضية تتخذ أبعادًا مأسويَّة في الملك لير كما نعرف، يمهد لها «إدموند» (ابن الطبيعة) بمونولوجه الشهير، كما عادت القضية للظهور في القرن الثامن عشر، حين أنجب الشاعر وردزورث (Wordsworth) «ابنة للطبيعة»، (اسمها كارولين) من حبيبته الفرنسية أنيت فالون، وقد ناجاها الشاعر في بعض قصائده، كما أن أخته دوروثي لم تستطع أن تجعله يتزوج صديقتها ماري هتشنسون عام ١٨٠٢م إلا بعد أن استدعت أنيت فالون من فرنسا (فهي فرنسية) مع ابنتها «الطبيعية» كارولاين أو «كارولين» إلى إنجلترا لتصفية الأمر وتسويته مع أخيها.

(٥) الفن والطبيعة

هذه القضية التي تثيرها حكاية الشتاء في النصف الأول بأسلوب وصفته بالميل إلى التراجيديا وإن كان في حقيقته تراجيكوميديًّا، تتخذ صورة أخرى في مشهد الزهور

(٤ / ٤ / ٧٠–١٣٥) وهو ما يناقشه بيتشر (٢٠١٠م) مناقشة مستفيضة، ملتقطًا الخيط من بَرْكَان (Barkan) الذي سبقت الإشارة إلى دراسته (١٩٨١م). وقد آثرت مناقشتها هنا تمهيدًا للانتقال إلى مناقشة النسيج، فهي حلقة أساسية تبيِّن كيف يعتمد شيكسبير على الصور الشعرية (التي ندرسها في باب النسيج) في البناء الدرامي أيضًا.

نعلم من دراستنا لعلاقة الفن بالطبيعة أنَّها بدأت قديمًا، في العصر الكلاسيكي، وتحديدًا عند أفلاطون وأرسطو، اللذين يناقشهما تايلر (Tayler) في كتابه الطبيعة والفن في آداب عصر النهضة (١٩٦٤م)، قائلًا إنَّ معظم المفكرين قد انتهوا إلى عدم انفصال الفن عن الطبيعة؛ إذ يقول أفلاطون في كتابه القوانين إنَّ المشرع الصالح «يجب أن يؤيد القانون وكذلك الفن، وأن يعترف بأنَّ كليهما قائم في الطبيعة، ولا يقل منزلة عنها»، ويذهب أرسطو إلى أبعد من ذلك قائلًا إننا حين نزعم أنَّ الفن يصل بالطبيعة إلى حد الكمال فإننا نقول — في الحقيقة — إنَّ الطبيعة تصل بنفسها إلى حد الكمال ... «فالطبيب قد يطبِّب نفسه: والطبيعة مثل هذا» (ص١٣٥–١٣٦ من كتاب تايلر). وفي الفصل الخامس من حكاية الشتاء نرى بذور الفكرة التي تطورت في الجيل التالي لشيكسبير على أيدي من أطلق الدكتور جونسون عليهم «الشعراء الميتافيزيقيين» فأصبحت تقول بأنَّ الذهن منفصل عن الطبيعة، وإن كان جزءًا من الطبيعة، وبأنَّه قادر على أن يتجاوزها في إبداعاته، وهي الفكرة نفسها التي بلغت ذروتها في مطلع القرن التاسع عشر على أيدي الرومانسيين (خصوصًا كولريدج ووردزورث). وأمَّا في شيكسبير فنجد في الفصل الخامس من هذه المسرحية، في مشهد التمثال الذي أصبح يمثِّل جوهر كل عرض مسرحي لها، نموذجًا للعلاقة بين الفن والطبيعة كما كانت في مطلع القرن السابع عشر وحسب؛ إذ يقول القهرمان للسيد ما يعرفه (أو ما سمعه من بولينا) عن التمثال، فيذكر أنَّه:

> اكتمل حديثًا واستغرق نحته سنوات طويلة، وأبدعه النحَّات الفائق جوليو رومانو، ولو أوتي هذا الرجل زمنًا غير محدود وتمكَّن من بثِّ الأنفاس في عمله، لخدع الطبيعة، فدسَّ عليها كائنات تنافسها، بسبب كمال محاكاته لها!
>
> (٥ / ٢ / ٩٤–٩٧)

أي إنَّ الفن لم يصبح بعد قرينًا للطبيعة أو قادرًا على تجاوزها على نحو ما أصبح عليه الحال عند مارفل (Marvell) مثلًا (أحد «الشعراء الميتافيزيقيين») الذي يقول في

قصيدته الشهيرة «الحديقة» إنَّ للجسد مشاعر «لذيذة» ولكنَّها أقل لذة من مسرات الذهن:

فالذهن يرى فورًا في البحر مثيله،
لكن الذهن بقوته،
يتجاوز آفاق البحر، ويخلق داخله
بعض عوالم نائية وبحارًا أخرى له.

(«الحديقة» ٤٣–٤٦)

لم تكن هذه الفكرة قد تطورت بعد كما قلت، ولكننا نلمح بذورها هنا حين يقول بوليكسنيس «لكن هذا الفن نفسه من الطبيعة» (٤ / ٤ / ٩٦) مؤكدًا بأنَّ «هذا الفن يُصلِح الطبيعة ... لا بل يُغيِّرها» (٤ / ٤ / ٩٥). ويبدأ المشهد بأن تقدم برديتا بعض الزهور إلى كميلو وإلى الملك بوليكسنيس، قائلة:

يا أيُّها المبجَّلان: تفضَّلا زهور إكليل الجبل،
وزَهْر عُشب الفيْجَن! فهذه تظلُّ طيلة الشتاء
دون فقْدِ نُضرة الأوراق أو شذاها.

(٤ / ٤ / ٧٣–٧٥)

ولكنَّها لا تحمل ولا تقدم إليهما «أجمل أزهار الموسم/وهي القرنفل والزهور الخارجات منه ذات الأشرطة.

وهي التي يقول بعض الناس إنَّها نغيلات الطبيعة أي بنات
سِفَاح! ولست أزرع في حديقة ريفنا هذي الزهور!
ولا أحب أن آتي بشتلات صغيرة منها.

(٤ / ٤ / ٨١–٨٥)

ويسألها بوليكسنيس عن سبب امتناعها عن زراعة هذه الزهور، فتقول بأنَّ «الأشرطة» أي الخطوط الملوَّنة فوق تُوَيْجيَّات الزهرة البيضاء تثبت أنَّها ليست طبيعية

على أكمل وجه، فالفن، وتعني به التهجين، قد أثمر «بنات سِفاح» للطبيعة. ويرد عليها بوليكسنيس الرد المعروف الذي سبق لي إيراده أعلاه عن تحسين الفن للطبيعة، ما دام ذهن الإنسان (الذي يقوم بالتهجين و«التحسين») جزءًا من الطبيعة، وما دام الفن إذن من الطبيعة.

ويشرح تايلر في كتابه المذكور (ص٣٧–٣٩) كيف أنَّ المناظرة عن الفن والطبيعة اكتسبت حياة جديدة في مطلع القرن السابع عشر، وتحديدًا في السنوات التي كُتِبت فيها هذه المسرحية، مقتبسًا أقوالًا للفيلسوف فرانسيس بيكون (Bacon) تؤكد مذهبه في الدفاع عن العلم التجريبي — الذي كان شيكسبير يُشير إليه بتعبير «الفن» — وكيف أنَّ هذا العلم قد تمكَّن من إتاحة زراعة عدة محاصيل (بدلًا من محصول واحد) في العام، وكيف ساعد الأطباء على شفاء بعض الأمراض. والواقع — كما يقول المؤلف — أنَّ مولد «العلم الطبيعي» يُمكن أن يُنسَب إلى هذه المناظرة التي استعاضت عن صورة الإنسان الذي كُتِب عليه أن يتدهور وأن يسوء حاله باطرادٍ، بصورة الإنسان الذي وهبه الله العقل القادر على محو آثار «الخطيئة الأولى» بالجهد والتجريب، حتى يتغلب على ما كان يبدو للعصور الوسطى مصيرًا مظلمًا، فالفيلسوف المذكور داعية «تقدم المعرفة» كما هو مشهور.

ويعلِّق بيتشر على مشهد الزهور قائلًا إنَّ بوليكسنيس يعتبر استرابة برديتا بالزهور المهجنة من القرنفل سذاجة فتاة غير متعلمة، ولكنَّه مخطئ في ذلك، فوجهة نظرها تقول إنَّ مثل هذا «التهجين» يمثِّل الضرر الذي يمكن للفن أن يصيب به الطبيعة عندما يرغمها على أن تتخذ الشكل الذي يرغب فيه الذهن. ففي هذا المشهد يبدو لنا بوليكسنيس في تعاليه وتكراره للعبارات المألوفة في عصره أقرب إلى السذاجة والابتعاد عن النضج. ويضيف بيتشر قائلًا: ولكن برديتا تمتنع عن زراعة هذه الزهور المهجنة لسببٍ آخر، ألا وهو خوفها من أن تكون هي نفسها إحدى «نغيلات الطبيعة». فكلما نظرت إلى «أخيها» الغبي، وإلى «أبيها» الأُميِّ الخشن الطبع، لم تملك إلا أن تتساءل في نفسها: «ترى من يكون والداي الحقيقيان؟» كانت «أمها» (المفترضة) ذات غلظة وتتفجر نشاطًا، ولكنَّها — أي برديتا — ذات طبع رقيق حسَّاس وتميل إلى الانطواء. كان كل من في بوهيميا قد سمعوا أنَّ هذه الراعية تتمتع بجمال وذكاء لا تفسير لهما. وكانت تقول لنفسها «تراني إحدى غرائب الطبيعة (مثل الزهور المهجنة وأشرطتها التلقائية) أم أنني لقيطة أخرى من

لقطاء القرية، بنت سِفاح لوالدين رفضا الاحتفاظ بي؟» كان ذلك رأي الراعي العجوز، وكان من حق برديتا أن تظن ذلك أيضًا. ثم يقول بيتشر:

> كثيرًا ما يتجاهل الأكاديميون ومخرجو المسرح هذا الجانب من حوارها مع بوليكسنيس. وهذا يُقلِّل من الشحنة العاطفية للمشهد كله، ويُحدث خللًا في تكامل العناصر الاجتماعية والفلسفية في بوهيميا؛ إذ كان تصوُّر ليونتيس أنَّ برديتا نغيلة قد أصابه بالجنون، وفي الإطار الأخلاقي للمسرحية — الذي يختلف اختلافًا شاسعًا عن نظرتنا الحديثة — كان لا بد من تبرئة برديتا من وصمة النغيلة، وتحريرها من اعتقادها أنَّها ثمرة للخطيئة. (ص٥٧).

(٦) النسيج

المعروف أنَّ دراسة النسيج لا تنفصل عن دراسة البناء، مثلما لا ينفصل أي جانب من جوانب العمل الفني عن صورته الكلية، ولكن بعض الجوانب تستدعي الوقوف عندها لا بغرض «فصلها» عن غيرها بل لتحليلها في ذاتها وفي علاقتها بالجوانب الأخرى في الوقت نفسه. فمشهد الزهور الذي ناقشته في القسم السابق، وقلت إنَّه يمثل حلقة الوصل بين البناء والنسيج يجمع في نسجه بين الخيوط الفكرية التي يعتمد عليها البناء الدرامي، مثل معنى «الطبيعة»، «الطبيعة الخلاقة العظمى» ٤ / ٤ / ٨٨، في رأي برديتا، وهو الذي يرتبط بمعنى «الطبيعة العظمى» المحرِّرة، أي التي تُحرر الإنسان أصلًا من سجن رحم الأم (٢ / ٢ / ٦٠) في رأي بولينا، وبمشاعر الأبوة «الفطرية» التي تجتاح ليونتيس — كما يقول في (١ / ٢ / ١٥١) — وأيضًا بمعنى الطبيعة المجسد لا المجرد، ما بين «الحملان» الأليفة الوديعة التي ترد أولًا في صورة بوليكسنيس (١ / ٢ / ٦٦) وصورة راعي الغنم وفقدان اثنين من أفضل أغنامه (٣ / ٣ / ٦٤) وكذلك الأبقار والخنازير والماعز (٤ / ٤ / ٣٣٠–٣٣١) و«الوحوش الضارية» (٣ / ٣ / ١١) وكيف يُمكن أن يخرج الوحش عن «فطرته» كالحدأة والغراب والدب والذئب (٢ / ٣ / ١٨٥) وإن كان الدب في ٣ / ٣ لا يخرج عن طبيعته، بل يلتهم أنتيجونوس مثلما «يبتلع» البحر الملَّاحين بعد أن ابتلع الشاطئ (٣ / ٣ / ٨٧، ٩٥). أي إنَّ هذه الصور الشعرية التي ندرسها في النسيج، وتتكرر في طول المسرحية وعرضها، تماثل أو تصاحب المشاعر البشرية التي تبني الهيكل الدرامي، وتماثل ما تُسميه كارولاين سبيرجون (Spurgeon) «الحركات الإيقاعية الأساسية» للعالم

الطبيعي (صور شيكسبير الشعرية ودلالاتها، ١٩٣٥م، ص٣٠٥) الذي يتعرض لخرق قانون من قوانينه ألا وهو ظلم إنسان لإنسان.

وتساعد هذه الصور، مثلما تساعد لبنات البناء التي ذكرتها في القسم الرابع، في ربط نصفي المسرحية برباطٍ داخلي قد لا يتسم به ظاهر الحدث، ولكن الشعر له قدرة على الإيحاء به ولو على مستوى باطني، كما يقول كليمن (Clemen) في تحليله لصور هذه المسرحية في كتابه (تطور صور شيكسبير الشعرية، ١٩٦٦م، ١٩٦–١٩٨). ويركز كليمن في هذا التحليل على ما يسميه «عناقيد الصور»، ضاربًا المثل بـ «عنقود» صور المرض، وأول صورة له تجيء في حديث ليونتيس عمَّا يتصور أنَّه المرض الذي أصابه، أي جعله ديوثًا؛ إذ يقول: «وقد أصيبَتْ الآلاف منَّا بالمرض/من دون أن ندري!» (١ / ٢ / ٥ / ٢٠٥–٢٠٦) ويعود إلى تشخيص «المرض» بشكل آخر:

ليونتيس:

لو كانت كبد قرينتنا يكمن فيها المرض كمسلكها
لتُوُفِّيت المرأة قبل مرور الساعة!

كميلو: وما ذاك المرض؟
ليونتيس: أمير بوهيميا الذي يلفُّها كأنَّها قلادة من حول عنقه!

(١ / ٢ / ٣٠٤–٣٠٧)

وتعود هرميون إلى هذه الصورة حين ترى أن حرمانها من رؤية ابنها ماميليوس يجعلها تشعر أنَّها تُعامَل معاملة «مريض» يُخشى أن «ينقل عدوى مرضه» (٣ / ٢ / ٩٦) ويلخص كميلو الحال التي وصل إليها ليونتيس، وأصداء ذلك في حياة القصر، ومن حول الملك قائلًا:

قد حلَّ بنا مرض ولَّد في بعض منَّا كربًا بالغ،
لكني لا أقدر أن أذكر ذلك المرض،
ومصدره أنت وإن كنت بخيرٍ وبعافية.

(١ / ٢ / ٣٨٤–٣٨٦)

وتتصل بصورة المرض، بطبيعة الحال، صورة السم، وهي صورة يبدؤها ليونتيس بالإيحاء إلى كميلو بدسِّ شيء في شراب بوليكسنيس «ما دام كميلو ينهض بدور الساقي»، قائلًا:

هل تستطيع أن تضيف للكأس التي تحين شُرْبُها،
بعض التوابل التي من شأنها إغلاق جفني ذلك العدو لي
للأبد! مذاق تلك الكأس يشفيني ويرضيني!

(١ / ٢ / ٣١٥–٣١٧)

فيرد كميلو قائلًا إنَّه يستطيع دسَّ «شيء» بطيء المفعول «من شأنه تحقيق ما يُرجى بلا عنفٍ/ولا الإيحاء للدنيا بسوء القصد مثل السُّم!» (١ / ٢ / ٣١٨–٣١٩). ولكن ذهن ليونتيس لا «يعرف» إلا السم، ويظن أنَّ الوعي بذلك «السم» المتصور هو السم الحقيقي:

قد يشرب الإنسان من كأس وفيها عنكبوت سامَّة،
لكنَّه يبيت سالِمًا من دون أن ينال السُّم منه،
إن كان لم يعرف بأنَّ العنكبوت فيها.
أمَّا إذا أراه ذلك الشيء الكريه رأي العين شخصٌ ما،
مبيِّنًا له حقيقة الذي تجرعه،
فإنَّه سرعان ما ينشقُّ حلْقُهُ بغصَّة، وتعتريه في الجنبيْن
أهوال التَّهوُّع! ولقد شربتُ أنا كما رأيتُ العنكبوت بعدها!

(٢ / ١ / ٣٩–٤٥)

وقد ناقش بيتشر قضية المعرفة باستفاضة (٢٠١٠م) مثلما ناقشها ستانلي كافيل في كتابه المشار إليه عاليه (١٩٨٧م) وهي لا تهمُّنا في سياق مناقشة النسيج إلا في حدود دلالتها على الوعي — أي وعي الشخصيات بالدور الذي «كُتِب» لها أو كُتب عليها أن تضطلع به، أو كما يقول الشخوص أن «تلعبه» — فالوعي باللعب أو عدم الوعي به حاسم في التمييز في النسيج الدرامي بين «الحركة» التي تجسدها اللغة والحركة الميتامسرحية، أي إدراك كل شخص أنَّه «يلعب»، وهي كلمة يتغير معناها من موقع إلى موقع في النص،

كما تقول مولي م. ماهود (Mahood) في كتابها «التلاعب اللفظي في شيكسبير» (١٩٦٩م) (ص١٤٩) وهذا واضح على أية حال من الصياغة المضغوطة للسطرين:

أدلة عميقة وصلبة وغامرة ... على القرنين في رأسي!
اذهب غلامي والعب! فإنَّ أمَّك تلعب! وأنا كذلك ألعب!

(١ / ٢ / ١٨٦-١٨٧)

فالفعل «يلعب» الأول يُرجِع صدى الصورة السابقة:

كنَّا كمثل توءم من الحُملان لاهييْن قد تواثبا في الشمس!

(١ / ٢ / ٦٦)

ولكن ليونتيس يرى أن هرميون «تلعب» لعبة الخداع له، وأنَّه هو نفسه «يلعب» دورًا شائنًا سوف يجلب له العار، ويفضي آخر الأمر إلى «صفير» الجمهور ساخرًا منه (١٨٨-١٨٩). وهذا المعنى الأخير ينتمي إلى الصور «الميتامسرحية» أي التي تؤكد في السياق المسرحي وعي الممثلين أنَّهم «يمثِّلون» أدوارًا في مسرحية، وهي الصورة التي تستمر في مشهد المحاكمة عندما تقول هرميون:

ولا يُجارِي ذاك غير حظِّي الآن من هذي التعاسة،
التي تزيد عمَّا تستطيع قصةٌ تصويرَه، أو يستطيع ذهنٌ
ابتكاره لسلب ألباب الُمشاهِدين في المسرح!

(٣ / ٢ / ٣٤–٣٦)

وهي أيضًا الصورة التي يعود إليها ليونتيس في الفصل الخامس، بعد انقضاء ستة عشر عامًا، كأنَّما ليؤكد الطبيعة الميتامسرحية للعمل:

لو زُوِّجتُ بأسوأ منها كي تلقى مني أفعالًا أكرم،
لاتَّخذَتْ روحُ الراحلة — وقد بُورِكت الآن — صورةَ مَن
ماتت وأتتنا، نحن الخاطئ، في موقفنا هذا فوق المسرح.

(٥ / ١ / ٥٧–٥٩)

بل إنَّ الملك ليونتيس ليبدأ بتدمير الوهم المسرحي حين يدعو الأزواج في المسرح، الحاضرين أمامه في القاعة، إلى التساؤل عن مدى إخلاص زوجاتهم لهم:

قد كان قبل الآن دَيُّوثون غيري — إن لم أكن ضللتُ كلَّ ضلالْ —
بل بيننا الكثيرُ منهمو، في اللحظة التي أقول فيها هذا،
وكلهم أحاط بالذراع زوجتَه ... وليس فيهم من يرى
بأنَّ شخصًا قد أتى يصيد في غيابِه بماء بركته،
وأنَّ جاره اللصيق يأخذ الأسماك من مائه؛
فجاره اسمه «بسَّام»!

(١ / ٢ / ١٩١–١٩٦)

وتقول جوان هول (٢٠٠٥م) إنَّ تأثير «التغريب» فيما يقوله الملك هنا، وتقصد به ما كان يعنيه بريخت بطمس «الوهم المسرحي»، «مزعج»، لا لأنَّ ليونتيس يخاطب الجمهور الحاضر في المسرح في المقام الأول، بل لأنَّه يشجع أفراد هذا الجمهور على مشاركته في شكوكه التي لا أساس لها من الصحة (ص٧٩). ومهما يكن الأمر، فإنَّ استمرار «النغمة» الميتامسرحية يربط نصفي المسرحية؛ إذ تعود برديتا إلى هذه النغمة نفسها في الفصل الرابع، حين تقول «أُدرك أنَّ التمثيلية تتطلب أن ألعب فيها دورًا» (٤ / ٤ / ٦٥٩). وأحداث ذلك المشهد كله تؤكد هذه النغمة، عندما يظهر أتوليكوس، اللص المحتال الذي «يلعب» عدة أدوار ويتنكر أو ينزع تنكُّرَه أمامنا على المسرح، فهو بائع «كراكيب» ومنشد مواويل، ويتظاهر بأنَّه من رجال البلاط ويتحدث لغتهم (حتى نَظْمًا) ثم يعود فقيرًا بائسًا كما كان، وهل يوجد «تمثيل» أقوى من «تمثيل» هرميون لدور التمثال، وبث الحياة فيه في الفصل الخامس؟

وقد سبق لي أن أشرتُ إلى شيوع صورة الحسابات الدقيقة في صقلية، البلد ذي الحضارة التي أتت بها «النهضة» الأوروبية، وطبقتُها على الإحساس بالزمن تمييزًا للإحساس بالزمن في بوهيميا. ولكن «الحسابات» لا تفارق المسرحية على طولها، فـ «الزمن» يبدأ الفصل الرابع بذكر عدد السنوات التي انقضت وهو ست عشرة سنة (٤ / ١ / ٥) ويتلوه كميلو بذكر «خمسة عشر عامًا» (٤ / ٢ / ٤) ويقول إنَّه لم يشاهد فلوريزيل منذ «ثلاثة أيام» (٤ / ٢ / ٢٩) ثم يدخل المهرج في بواكير المشهد الثالث من الفصل الرابع مستهلًّا دخوله بمسألة حسابية:

فلأنظر: جَزُّ فراء أحد عشر خروفًا يأتي بقنطار من الصوف، وكل قنطار يُباع بجنيه واحد وشلن واحد. فإذا جززت صوف ألف وخمسمائة، ما ثمن الصوف كله؟

(٤ / ٣ / ٣٣–٣٥)

ويواصل المهرج عرض مشكلته، فهو لا يستطيع «الحساب دون عداد» ولكنَّه يُفصِّل القول في أعداد كل ما عليه شراؤه (٤ / ٣ / ٣٧–٤٩) ثم يعود أتوليكوس إلى استخدام الأرقام في نفجه الفج بالإشارة إلى ما تحكيه المواويل القصصية من عجائب «كيف ولدت زوجة أحد المرابين عشرين كيسًا من النقود في بطن واحد» (٤ / ٤ / ٢٦٢–٢٦٣) زاعمًا أنَّ صدق القصة تؤكده «خمس زوجات محترمات أو ست» (٢٧٠) ويستشهد على صدق موَّال آخر «بخمسة قضاة» (٢٨٣) ولن أواصل رصد ذكر الأرقام الخاصة بالديون والأموال، فالنصف الثاني حافل بها مثل النصف الأول، واستمرارها يسهم في الحفاظ على النغمة، رغم التحول مما كان يتجه إلى المأساة إلى ما أصبح ملهاة صريحة.

ومن أهم مظاهر هذه المسرحية من مسرحيات شيكسبير الأخيرة تحرُّر النَّظم من المحسِّنات البيانية والبديعية المتكلفة التي نجدها في مسرحياته الأولى، وغياب القافية التي كنَّا نجدها في نهاية كل مشهد، واقتصار القافية على الأغاني والأناشيد، وكذلك على حديث «الزمن» الذي يقوم بدور الجوقة، فهو يحكي عن مرور ستة عشر عامًا في ستة عشر مزدوجًا مقفًّى، كل مزدوج يمثِّل عامًا، في رأي جمهور النقَّاد. كما يتميز النثر فيها (في المشاهد المكتوبة بالنثر الخالص، وهي ١ / ١ و٤ / ٢ و٥ / ٢) بالتفاوت بين نثر الخاصة ونثر العامة، ولا أظنني أميل إلى قبول رأي كارول نيلي (Neely) في دراستها بعنوان «حكاية الشتاء: انتصار الكلام» والمنشورة في مجلة دراسات في الأدب الإنجليزي ١٥، رقم ٢، ربيع ١٩٧٨م، ص٣٢١–٣٣٨، من أنَّ شيكسبير يستخدم في نثره هنا الأسلوب «اليوفوي» أي الأسلوب المُثقَل بالمحسِّنات اللفظية المشار إليها، وهو الأسلوب الذي وصفته بالتفصيل في الصفحات ٤١–٤٣ من مقدمتي لترجمة مسرحية «ضجة فارغة»، القاهرة، ٢٠٠٩م، فالأمثلة التي تأتي بها على الطباق مثلًا أو على توازي العبارات، أمثلة شائعة في كتابة شيكسبير نظْمًا ونثرًا، بل وفي كتابات غيره، وإن كنَّا نجد خصائص أخرى للنثر لا يتسم بها الأسلوب اليوفوي تحديدًا، وسوف أعرض بعضًا منها.

ولأبدأ الحديث عن خصائص نَظْم شيكسبير، الذي عالجته في الترجمة بما يوازيه في العربية نسجًا وبناءً، فهو نظم يتميز بالمرونة، كما يقول رَسْ ماكدونالد (McDonald) في دراسة جميلة له بعنوان «الشعر والحبكة في حكاية الشتاء» (مجلة شيكسبير الفصلية ٣٦، ١٩٨٥م، ص٣١٥–٣٢٩)؛ إذ لا تنتهي الجملة في أحيان كثيرة بنهاية السطر، وكثيرًا ما ينتهي السطر بمقطع غير منبور، وهو من عيوب النظم الإنجليزي الكلاسيكي، وأمَّا اللغة الشعرية نفسها فأبعد ما تكون، كما يقول ماكدونالد، عن الإهمال أو التراخي (ص٣١٦)، فإنَّها حافلة بالاستعارات والتشبيهات مثلما يتفاخر بوليكسنيس بأنَّ ابنه الصغير يجعله ينسى الزمن قائلًا «نهار يوليو في وجوده قصير مثل ديسمبر» (١ / ٢ / ١٦٨) ومثلما يعيب ليونتيس سلوك زوجته الذي يتوهمه قائلًا «كالعاملةِ بغزْلِ الكتَّان إذا سمحت بجماع قبل/العهد الرسمي بخطبتها» (١ / ٢ / ٢٧٧–٢٧٨). ولكن البناء الإيقاعي للنظم متحرر إلى حدٍّ كبير من الرتابة، كما يقول بيثيل في كتابه المشار إليه آنفًا، ويعني به أنَّ شيكسبير هنا يسرف في الزحافات والعلل حتى يخلط بين البحور المتجاورة في نظْمِه وهو ما حاولته في مواضع كثيرة في الترجمة. ويقول بيثيل إنَّ الإيقاعات الدارجة، ويقصد بها إيقاعات الكلام المنطوق في الحياة اليومية، تنجح في قهر النهج أو النسق المنتظم لبحر الأيامب الخماسي (ص٢٠) كما تمتد الجملة إلى عدة أسطر حتى نستوعب استطرادات المحادثات العادية وفجوات المعاني فيها. ويعلِّق ماكدونالد المذكور على ذلك قائلًا إنَّ «تعليق» مسار العبارة نحويًّا، أي مقاطعتها أو إيقافها ونحن ننتظر اكتمال المعنى في الفقرة الشعرية ذات التلافيف، يتجلى فيه «تعليق الحدث» وانحرافه من ناحية إلى ناحية ثم عودته، حتى نصل إلى الإيضاح الأخير للتراجيكوميديا (ص٣٢٧).

وبيثيل يستخدم المصطلح النقدي القديم حين يصف الأحاديث المفردة بأنَّها «ذات شحنه عاطفية» (ص٢١) ولكن فرانك كيرمود (Kermode) يشرح في كتابه «لغة شيكسبير» (٢٠٠٠م) هذا الأسلوب قائلًا إنَّ «أسلوب شيكسبير في مسرحياته الأخيرة ملائم بصورة خاصة لتصوير الحالات النفسية المضطربة» (ص٢٧٨). وهكذا، فنحن ننتقل من المبالغة في المجاملة على لسان بوليكسنيس: «لا يوجد في الدنيا أيُّ لسان مهما كان/يقدر أن يُقنعني مثل لسانك» (١ / ٢ / ٢٠–٢١) إلى إيقاع مماثل «من البحر نفسه»، ولكنَّه يُنذِر بالشر بسبب تكرار يتضمن تنويعًا مقبولًا في التفعيلة «وهي تفعيلة الخبب عندي» عندما يقول ليونتيس «قلبي يتواثب لكن ليس من الفرحة ... ليس من الفرحة» (١ / ٢ / ١١١). وقد ذكَّرني قول كيرمود بما ذكره الناقد العظيم ويلسون نايت (Knight)

في الفصل الذي كتبه عن هذه المسرحية بعنوان «الطبيعة الخلاقة العظمى: مقال عن حكاية الشتاء» في كتابه إكليل الحياة (١٩٤٨م و١٩٧٢م)؛ إذ يقول إنَّ أسلوب الملك ليونتيس في أحاديثه المنفردة «مونولوجاته» أو غير المنفردة تتميز بـ «التشنج والتعجب والتفجر» (ص٨٢) ويضرب المثال على هذا باستجواب ليونتيس لكميلو عن احتمال مشاهدته للمداعبات الغرامية ما بين الملكة هيرمون «زوجة ليونتيس» وصديقه الملك بوليكسنيس؛ إذ إنَّ حديث ليونتيس يتكوَّن من جملة نحوية واحدة تمتد على سبعة أسطر تقريبًا، وتتضمن ثلاث عبارات اعتراضية، وبعضها طوله سطر ونصف أو سطران. وهكذا، فإنَّ انطباعنا، كما يقول نايت، بمصطلحه «الانطباعي»، يشبه «السيل العرم من الوسواس المتسلط الذي يتعلل بأوهام ولا تنجح البراهين في إيقافه إلا لحظات قصيرة» (ص٨٣):

أوَلم تُبْصر يا كاميلو —
هذا لا شك به، فلقد أبصرت وإلا
كانت عدسات عيونك أسْمَكَ من قرن الديوث —
أَوَلم تسمع — قطعًا إذ لن تسكت ألسنة الناس
إزاء وقائع واضحة وجلية —
أَوَمَا جال بفكرك — فالمعرفة هنا لا تأتي رجلًا لا فِكر له —
أنَّ قرينتنا خائنة؟

(١ / ٢ / ٢٦٦–٢٧٢)

ويبدو أنَّ الخيط الذي ألقاه ويلسون نايت قد التقطه المحدثون وتوسَّعوا فيه؛ إذ يفيض ماكدونالد المشار إليه في تحليل خطاب آخر يوجهه ليونتيس إلى كميلو في المشهد نفسه، ويعتمد على سلسلة من الأسئلة التي يرجو ليونتيس أن يجعلها إنكارية، وهو ما يندر أن نجده في أعمال شيكسبير الأولى:

أفلا يوجد شيء في الهمس الدائر بينهما؟
في ميْل الخدِّ على الخد؟ وتلامس هذين الأنفيْن؟ والتقبيل
بداخل كل شفة؟ في إيقاف مسار الضحك بتنهيدة؟
— لحنٌ لا يخطئ لخيانة شرف المرء — في وضع القدم على
القدم؟ أن ينزويا في ركنٍ من تلك الأركان معًا؟

وتمنِّي أن يُسرِع عقرب تلك الساعة؟ وقضاء الساعات معًا
وتملِّي كل دقيقة؟ ظهرًا أو في منتصف الليل؟ وتمنِّي
أن تغشى كُلُّ عيون إلا عيناه وعيناها بغشاوة؟ وهما
من دون الناس؟ أفلا يُعتبَر تجاهل رؤية هذا خبثًا؟ هل
هذا عَدَمٌ؟ وإذن هذي الدنيا وجميع الأشياء بها عَدَمُ!

(١ / ٢ / ٢٨٤–٢٩٣)

هذه الأسئلة المتوالية الثلاث عشرة فيما لا يزيد على عشرة أسطر تنتهي إلى غاية تبدو لنا غير منطقية أو — على الأقل — تدعو إلى الدهشة، بل والضحك، حين يقول في ختام هذا «السيل العَرِم»: «والعدم إذن لا شيء به غير العدم» (٢٩٥) وليست هذه نتيجة منطقية لما سبق قوله، أي إنَّه — كما يقول ماكدونالد — «يفقد السيطرة على الحجة الوهمية التي يسوقها بهذه العبارة العجيبة» (ص٣٩٥). بل إنَّه «يفقد السيطرة» أيضًا عندما يحاول من جديدٍ إقامة هذه الحجة الوهمية علنًا أمام اللوردات تمهيدًا لمحاكمة زوجته وإدانتها التي قرَّرها سلفًا، وهو يدرك ذلك بنفسه حين يستخدم اللفظة غير الموفقة، والتي تنطبق في الواقع عليه فيما يُشبه المفارقة — وهي لفظة «المُخرِّصون» — وهو يستدرك ذلك بعبارة تعترض مسار بناء حجته الموهومة، ثم يستأنف السياق بتكرار كلمة «التردد» في السطر ٦٩، في السطر ٧٤ بعبارة «أمَّا ترددكم»، وهذه هي الفقرة المعنية:

لِتنظروا إليها أيُّها اللوردات وافحصوها! ما إن تقولوا
إنَّها جميلة حتى يُضيف إنصافُ القلوب في الصدور:
«لكنَّها ليست مع الأسف ... عفيفة ولا جديرة بالشرف!»
فإن مِلْتُم إلى امتداح ما يبدو من الظاهر،
وإنَّه بالحق أهلٌ للثناء العاطر،
هبَّ التردُّد داخل النفوس فورًا.
وعندما تكون الهمهمات أو أصداء بعض الغمغمات
عند كلِّ وصمة يرمي بها المخرِّصون. لا!
لم أُحسِن التعبير بل يأتي بها الرحماء!
فإنَّما التخريص لا يُعفي الفضيلة نفسها قدحًا وذمًّا!

أمَّا تردُّدكم بُعَيْدَ قولكم بأنَّها جميلة،
فسوف يعترض السبيل باستدراككم وسط المديح
— من قبل أن تقولوا «إنَّها عفيفة!»

(٢ / ١ / ٦٤–٧٦)

أي إنَّ الجملة الاعتراضية (في السطر ٧٢) تعترض حقًّا منطق الحجة التي يحاول أن يقيمها على أوهامه، وتجعل لغته «غير مفهومة» لهرميون، كما تقول هي في ٣ / ٢ / ٧٨، ويؤكد ما ذهب إليه بيليت (Bellette) في دراسة له نشرها عام ١٩٧٨م في مجلة دراسات شيكسبيرية بعنوان «الحقيقة والألفاظ المنطوقة في حكاية الشتاء» (ص٦٥–٧٥) ويذهب فيها إلى أنَّ «كل شخص في المسرحية يتكلم بالأسلوب الأقرب إلى التعبير عن طبيعته» (ص٦٥) وهو يقيِّم التضاد بصفة خاصة بين «الكلام المفكك» الذي ينطق به ليونتيس وبين «الكلام المنضبط» الذي نسمعه من هرميون (ص٦٧) «وإن لم يكن كلامها كذلك دائمًا في الواقع». وأمَّا هذا الاعتراض على ما يقوله بيليت، فهو أقرب إلى الاستدراك؛ إذ إنَّ «كلام» ليونتيس في النصف الأول من المسرحية يختلف عن كلامه في النصف الثاني. فهو في النصف الأول مغرم بما يبدو لنا في صورة حجج منطقية ما دام يكتسي صورة المنطق (على ما في هذا من الخطأ الذي بيَّنتُهُ) مستعينًا بالألفاظ الإنجليزية المشتقة من اللاتينية، كما يقول جوناثان سميث (Smith) في دراسة له عن «اللف والدوران» في «حجته»، أو ما يُسميه سميث «اللف والدوران فكريًّا» (ص٣٢١)، وإن كنت ما زلت أعترض على التعميم فيما يقوله سميث، ما دامت لغة ليونتيس تختلف في النصف الثاني للمسرحية.

وفي ظني أنَّ كلًّا من هذين الناقدين يبني هذا الرأي — على وجاهته المحدودة — استنادًا إلى حديث ليونتيس الشهير (١ / ٢ / ١٣٥–١٤٥) الذي عادة ما يُسمى في الدراسات النقدية باسم حديث «الوهم المسيطر»، وهو ما سوف أعود إليه فيما بعد. أمَّا الآن فأناقش بعض ظواهر النسيج الأخرى في كلام بعض الشخصيات، ومنها «المبالغة» باعتبارها من الحيل البلاغية الكلاسيكية، ومن خير ما يمثِّلها هجوم بولينا على سلوك الملك ليونتيس في ٣ / ٢ الذي اشتهر بعنوان «حديث اليأس»؛ إذ تقول بولينا له:

لكن لا تُبدِ الندم أيَا طاغية على هذي الأفعال، فلن تُقبَل
منك التوبة مهما ثقُلَت أحزانُك! وإذن لا شيء أمامك
إلا أن تيأس! إنَّك إن تركع آلاف الركعات وتُخلِص

في التكفير هنا عشرة آلاف سنة ... بالصوم وتعرية الجسد
على جبلٍ أجرد في جوٍّ شتاءٍ لا يتغيَّر، وعواصف لا تهدأ،
لن تقدر أن تستعطف تلك الأرباب لتنظر ناحيتك!

(٣ / ٢ / ٢٠٦–٢١١)

وتعلِّق هول على ذلك قائلة إنَّ كل مبالغة تتكوَّن من عبارة مركَّبة، وتفضي إلى مبالغة أخرى تزداد صورتها قتامة حتى تصل إلى الذروة، وأخيرًا يأتي جواب الشرط الذي يستكمل الجملة الشرطية الطويلة التي بدأت في ٢٠٨. وأضيف أنَّ الجملة التي تستكمل جملة الشرط الأولى، أي من «بالصوم» إلى «لا تهدأ» (٢٠٩–٢١٠) أهميتها البلاغية لا تقتصر على المبالغة، بل تتجاوز ذلك إلى حيلة الإثبات بالنفي (occupatio) — وهي حيلة تشبه نظيرتها الأخرى (paralipsis) التي ذكرتها في القسم الخاص بالخلفية التاريخية — بحيث يتجاوز معنى الجملة الشرطية دلالة «الشرط» النحوية، ويفيد الأمر المضمر بأن يفعل ليونتيس ما تصفه بولينا وتبالغ فيه، وهو ما يرسم لنا مستقبلًا مكفهرًّا أمام الملك، ناهيك عن كونه محالًا، وهو ما ترمي إليه من الإيحاء باليأس.

وأعود الآن إلى ما ذكرته هول عن الكلام «المنضبط» الذي تزعم أنَّه يميز لغة هرميون، فأضرب مثالًا من مشهد المحاكمة (٣ / ٢) الذي تقع فيه خطبة الملكة. وتقول هول إنَّها ذات بلاغة فائقة وألفاظ بسيطة وإيقاع متَّئد في دفاع الملكة عن براءتها (ص٨٤). ثم تضرب المثل للبلاغة المذكورة بالسطور ٤١–٤٣، حيث تتصدر كلمة «الحياة» العبارة الأولى، وكلمة «الشرف» العبارة الثانية (والتصدير هنا هو foregrounding):

أَمَّا الحياة فإنَّ تقييمي لها يوازيها مع الحزن
— والاستغناء عنهما لديَّ واردٌ — أَمَّا الشرف،
فإنني أصونه وحده ... لأنَّه لنابعٌ مني مورَّثٌ لمن أنجب!

ولست أجادل في دلالة «التصدير»، ولكن الناقدة تتجاهل السطور التالية، ولا أجد مناصًا من تقديمها بالأصل الإنجليزي كي يُقدِّر القارئ ما بها من صعوبة، واحتمالات التفسير المختلفة التي اضطررت أن آخذ بأحدها وأطرح الباقي؛ فالمعنى الذي أخذت به هو التفسير الحديث الذي لا يُمثِّل في رأي أورجيل «إلا اختيارًا تعسفيًّا لمعنى من المعاني، من بين قائمة من ضروب منوعة من المعاني التي كثيرًا ما تتناقض، كما أنَّه لا يحل لنا المشكلة اللغوية بقدر ما يُمَكِّنُنَا من تجاهلها» (ص٨).

وهذا هو النص الإنجليزي أولًا:

I appeal
To your own conscience, sir, before Polixenes
Came to your court how I was in your grace,
How merited to be so, since he came,
With what encounter so uncurrent I
Have strained to appear thus.

III.ii 44–49

وهذه الترجمة لهذه السطور ثانيًا:

إنِّي أخاطِب ما لديكَ من ضميرٍ سيدي! قل كيف كان
موقعي لديك قبل أن يَحُلَّ بوليكسنيس في قصرك؟
أعلن مدى تقديرك الشديد لي، وكيف كنت أستحقُّه!
ومنذ أن أتى: قل لي بأيِّ فعلٍ غير لائقٍ
أخطأتُ حتى أستحقَّ أن أبدو كذلك؟

يقول أورجيل إنَّ تفسير السطرين الأخيرين على هذا النحو (الذي أوردته) ظلَّ سائدًا على امتداد القرن العشرين كله، وإنَّه يمثِّل الرأي الذي اتفق عليه ثلاثة محررين من أبناء العصر الفكتوري هم هاليويل (Halliwell) وستونتون (Staunton) وهوايت (White)، وإن كان تفسير السطور على هذا النحو يؤدي، على الأقل، إلى إخفاء المناقشات والحيرة التي استمرت مدة تزيد على قرن كامل، كما أنَّ معظم محرري طبعات شيكسبير في القرن الثامن عشر كانوا يعتبرون أنَّ هذه السطور غير مفهومة، ومن بينهم الدكتور جونسون (Johnson) الذي كتب يقول عنها: «هذه الأسطر لا أفهمها، واستنادًا إلى الرخصة التي يتمتع بها كل محرر، أفترض أنَّ كل ما لا أفهمه كلام غير مفهوم، ولذلك أقترح تغيير بعض ما فيها.» ويقول أورجيل إنَّ شهادة جونسون في هذه القضية تصبُّ في صلب المسألة بسبب ما تميَّز به من عبقرية في العثور على معنى منثور واضح لأعقد الصور

الشعرية عند شيكسبير. ويضيف أورجيل أنَّ جونسون لجأ إلى تعديل عبارة (I/have strained) إلى عبارة (have I/been stained) قائلًا إنَّ التعديل جميل وإن يكن غير مقنع، ثم يقول إنَّ هذا التفسير نفسه يعتمد على تعديلنا لمعاني الكلمتين (encounter) و(uncurrent) حتى تتفقا مع تعديل جونسون، ثم يقول إنَّ البحث التفصيلي في تاريخ المحاولات المماثلة لتفسير معاني الكلمتين إلى جانب كلمة (strain) لن يأتي بغير ما أتى به معجم أوكسفورد الكبير؛ فالكلمتان الأوليان تظلان غامضتين وهما ذواتا أهمية حاسمة لمعنى السطور (ص٧–٨).

وأضيف إلى ما قاله أورجيل في عام ١٩٩٦م أنَّ القرن الحادي والعشرين لم يأتِ — إلى الآن — بتفسيرات مختلفة، كما تشهد على ذلك أحدث طبعتين اعتمدت عليهما (سنايدر ٢٠٠٧م، وبيتشر ٢٠١٠م)، وما ضربت هذا المثل إلا لأُبيِّن أنَّ التعميم الذي جاءت به هول (٢٠٠٥م) عن لغة هرميون يفتقر إلى الدقة الكاملة، وإن كانت لغة هرميون أقل غموضًا من لغة ليونتيس، وخير مثال غموض هذه اللغة هو الخطاب الذي أشرت إليه من قبل (انظر ص٦٠ عاليه) وقلت إنَّه اشتهر باسم حديث «الوهم المسيطر» (١ / ٢ / ١٣٥–١٤٥). ولكنني أحب قبل أن أناقشه أن أنبِّه إلى أنَّ القول بأنَّ حديث الشخصية يكشف عنها، كقول بافورد (١٩٦٣م، ص١٦٦) بأنَّ ذلك الحديث «قُصِدَ به ألا يكون مفهومًا» بمعنى أن خبل ليونتيس يحتم أن يبتعد كلامه عن المنطق السوي، قد يفرض على المسرحية ما يُسميه النقَّاد «خرافة المحاكاة»، وهي التي تقول بأنَّ كل لفظة «تُحاكي» ما يدف في النفس بصدقٍ وبوضوحٍ من مشاعر، وهو الذي يُشكك فيه المحدثون من عام ١٩٥٩م إلى الآن، أي منذ دراسة جيمز سذرلاند (Sutherland) بعنوان «لغة المسرحيات الأخيرة» في الكتاب الذي حرَّره جون جاريت (Garrett) بعنوان مزيد من الحديث عند شيكسبير (ص١٤٤–١٥٨) إلى دراسة آن بارتون (Barton) بعنوان «ليونتيس والعنكبوت» في كتابها مقالات عن شيكسبير أساسًا عام ١٩٩٤م (ص: ١٦١–١٨١) إذ يبيِّن كلاهما أنَّ هرميون وكميلو وأنتيجونوس وبوليكسنيس يميلون أحيانًا إلى «عدم الشفافية» اللغوية. وكلاهما يدلِّل على ذلك بأمثلة كثيرة، ولكنني لا بد أن أقدم الآن حديث «الوهم المسيطر» المشار إليه، ثم أعرض بعد ذلك رأي أورجيل.

ومثار الاختلاف الذي احتدم، ولا يزال يحتدم حول تفسير الحديث المذكور كلمة مشكل وهي (affection). والكلمة تعني اليوم — كما نعرف — الإحساس الرقيق أو

الحب. وكانت تفيد ذلك المعنى أيضًا في وقت كتابة حكاية الشتاء، ولكنَّها كانت تُفيد معاني أخرى، أصبحت اليوم مهجورة أو مهمَلة تمامًا، منها السلوك غير العقلاني، والعاطفة الجيَّاشة الجامحة، والشهوة، والعداوة. كما كانت الكلمة تُستخدَم في معانٍ شبه «فنية» (تقنية) تفيد طبع الشخص، أي ميله إلى الإيذاء مثلًا أو إلى الكرم، وفي الإشارة إلى أسلوب عمل الذهن. وفي عام ١٦٢٤م — وفق ما يقوله معجم أكسفورد الكبير (OED affection n. I. 2.b) — عرَّفها ج. ووتون (Wotton) بأنَّها «التصوير الحي لأيَّة عاطفة — مهما تكن — بحيث تبدو الشخوص لا مرسومة على النسيج أو الورق، بل كأنَّما تمثل فوق خشبة المسرح.» وكان هذا جزءًا من المعنى الواسع للكلمة باعتبارها تفيد الحالة العاطفية أو الذهنية الناجمة عن المؤثرات الداخلية أو الخارجية، مثل الذكريات أو المذاق الخاص أو الرائحة الخاصة. ويقول أحد علماء أواخر العصر الإليزابيثي «إنَّ كل إنسان معرَّض لمثل هذا التصور الحي الذي ينسجه الوهم» (المرجع نفسه).

ولن أفيض في رصد تطور معاني الكلمة عبر العصور (فليس هذا المجال المناسب) ولا بالتفسيرات المختلفة التي أتى بها الشُّراح، بل سأقتصر هنا على الدفاع عن المعنى الذي اخترتُه، فأنا مسئول عن القرار الذي اتخذته باختياره، بادئًا بإيراد النص الإنجليزي أولًا قبل التعليق:

Most dearest, my collop! Can thy dam? May’t be
Affection?—Thy intention stabs the centre,
Thou dost make possible things not so held,
Communicat’st with dreams—how can this be?
With what’s unreal thou coactive art,
And fellow’st nothing. Then ’tis very credent
Thou maysoo-join with something, and thou dost,
And that beyond commission, and I find it,
And that to the infection of my brains
And hardening of my brows.

I-i. 136–145

وهذه الترجمة:

يا أقرب النَّاس لقلبي! يا بضعة مني!
فهل يكون ذاك من أمك؟ هل ذاك ممكن،
يا أيها الوهم المسيطر؟ لديك قوة نفَّاذة وتطعن القلوب
والدنيا، وتجعل المُحال ممكنًا كما تُجسِّد الأحلام.
قل كيف يُمكن أن يكون هذا؟ فأنت تربط الإنسان
بالمحال في الأذهان والعدم. إذن يجُوز تصديق الذي فعلته
بتحويل الخيال في أذهاننا إلى واقع! وذاك ما وجدته
يا أيها الوهم! تجاوزًا لكل ما يكون مشروعًا!
وهكذا سَمَّمت مخِّي فتهاوى منطقي،
ونما على الجبين قرنان.

(١ / ٢ / ١٣٦–١٤٥)

ويتساءل أورجيل بعد إيراد هذا النص «وجدت ماذا؟» ثم يقول إنَّ هذه الفقرة قد استعصت منذ طبعة الناقد والمحرر «رو» (Row) لأعمال شيكسبير في عام ١٧٠٩م، على أي اتفاق في التفسير، بل إنَّ هذا الناقد نفسه الذي اشتهر عنه التسامح الشديد، أي قبول أشد القراءات إثارة للخلاف، اضطر — في هذه الحالة — إلى التدخل في نص شيكسبير، فعدَّل السطرين الثاني والثالث، على النحو التالي:

فهل يكون ذاك من أمك؟ هل ذاك ممكن؟
يا أيها الخيال!

ثم يقول أورجيل إنَّ النقَّاد والمحررين، على الرغم من عدم اقتناعهم بالتعديل، قد أخذوا بإعادة «تقطيع» السؤال الثاني، أي تقسيمه إلى سؤالٍ مبهمٍ ومنادى مفرد، بدلًا من جعل السؤال يتضمن المنادى. ولكنني ملتزم في الترجمة بالنص الأصلي المطبوع عام ١٦٢٣م، وسوف أعرض الآن مشكلة الصياغة هنا، التي تُهمنا في قسم «النسيج» الدرامي.

تتردد الإشارة إلى قول الباحث ج. د. ستيوارت (Stewart) عن هذه الفقرة في كتابه «بعض الصعوبات النصية في شيكسبير» (١٩١٤م): «إنَّها الفقرة التي لم يستطع أحد أن يفهمها» (مقتطف في بافورد، ص١٦٦) كما تكثر الإشارة إلى قول الناقد مارك فان

دورين (Doren) في كتابه «شيكسبير» (١٩٣٩م) «إنَّ هذه الفقرة أشد الفقرات غموضًا في شيكسبير، ولا غَرْوَ أن يسأل بوليكسنيس «ماذا يعني ملك صقلية بهذا؟» وليونتيس يعني بصفة عامة أنَّ المستحيل قد أصبح ممكنًا، ولكن تفاصيل معناه لا يشاركه أحد فيها»، ويقول بافورد الذي يقتطف هذه الكلمات:

> ولكن ليونتيس معذَّب في ذهنه وفي كلامه، وهذه اللغة الضبابية المريرة تُمثِّل أيضًا حالته تمثيلًا فعالًا. ولنا أن نشرح حديثه المشار على النحو التالي: هل يمكن أن تكون أمك «خائنة»؟ هل هذا ممكن؟ يا أحاسيس الشهوة: إنَّ حدَّتك تنفذ إلى قلب الإنسان وقلب كل شيء. فأنت تجعلين ما نظنُّه محالًا في الأحوال العادية ممكن الحدوث، مثلما تفعل الأحلام ... كيف يمكن أن يكون هذا؟ إنَّ الشهوة تُمكِّن المرء من الارتباط ذهنيًّا بأشخاص لا وجود لهم إلا في الخيال، أي من لا وجود لهم على الإطلاق، ومن ثَمَّ نستطيع أن نصدق أنَّ أبعد ضروب الارتباط الشهواني عن التصديق يمكن أن يقع بين أشخاص حقيقيين، ولقد أتيت أيتها الشهوة بهذا في هذه الحالة، فتجاوزت ما هو مشروع، ولقد عانيت أنا إلى الحد الذي فقدت معه الرشاد ونما لي قرنا ديوث على جبيني. (ص١٦٦).

كان هذا عام ١٩٦٣م، وقد ذكَّرني شرحه بما قاله جودارد (Goddard)، (صاحب الكتاب الشهير عن الشاعر وردزورث، ١٩٥٠م) في كتابه معنى شيكسبير ١٩٥١م، وهو كتاب ضخم، فعدت إليه فوجدته يكاد يتفق مع بافورد في شرحه باستثناء تفسيره كلمة (affection) بكلمة «عاطفة» (emotion) دونما تحديد لماهية هذه العاطفة، وربما كان هذا المعنى الأقرب إلى ذهنه هو المعنى الحديث الذي درجنا عليه منذ الصبا، بل وما زلنا نستخدم الكلمة فيما ذكرت في مطلع تحليلي للفقرة المقتطَفة. ولذلك قررت أن آخذ بتفسير بيتشر (٢٠١٠م) ليس لأنَّه الأحدث، بل لأنَّه الوحيد الذي يتفق مع السياق. يقول بيتشر:

> يعمد المخرجون في كثير من العروض المسرحية الحديثة إلى حذف سطور كثيرة من هذه الفقرة أو حذفها كلها، وأحيانًا يلقيها الممثِّل بما يشبه الهَذْرَمَةَ حتى لا تستبين مخارج الألفاظ بنبرات المجانين. ولا شك أنَّ هنا جنونًا من لون ما، أو شيئًا شبيهًا به. ولكن الحديث ليس يستعصى على الفهم كما يقول الناس. إنَّ كلمة (affection) يمكن أن تدل على معانٍ كثيرة ... ولكن معناها القريب

> من «الحُمَّى الدماغية» هو المعنى الوحيد الذي يناسب الفقرة الكاملة. ولقد قال بهذا كثير من النقَّاد، أي إنَّ ليونتيس ثائر يُرعِد ويُبرق ضد عقله، أو أنَّه يعبِّر، على وجه الدقة، عن وَهْم السلطة في ذهنه ومواجهة وَهْم مسيطر، ولكن نظرات هؤلاء النقَّاد الثاقبة لم تجد طريقها إلى قاعة المحاضرات، ناهيك بخشبة المسرح، وذلك — إلى حدٍّ كبير — لأنَّ معنى الوهم القائم في الكلمة، وهو معنى تقني، قد فُقِدَ بصورة شبه كاملة في اللغة الإنجليزية الحديثة (ص٤٠-٤١).

ولقد توسعت إلى حدٍّ ما في عرض هذا المثل من أمثلة غموض لغة ليونتيس في النصف الأول من المسرحية، وحيرة النقَّاد فيما يعنيه «حديث الوهم المسيطر» على وجه الدقة لا لإلقاء الضوء فقط على صعوبة عمل المترجم الذي يتصدى لنصٍّ قديم نسبيًّا، ويجد في المعجم عدة معانٍ عليه أن يختار أحدها (بسبب استحالة إيجاد اللفظ المماثل القادر على الإيحاء بكل هذه المعاني في اللغة المترجَم إليها) ولكن أيضًا لأقدم مثالًا حيًّا من الأمثلة التي يستند إليها دعاة التفكيكية في القول باستحالة اقتصار أي نصٍّ «أدبي خصوصًا» على معنى محدد واحد، فالمترجِم هنا بالقطع مفسِّر، وهو مرغم على أن يقتصر على المعنى الذي يراه؛ إذ يفترض وجود معنى محدد لكنَّه غير واضح بين المعاني الكثيرة المحتمَلة لكلمة من الكلمات أو لنصٍّ من النصوص، وهذا ما ينكره التفكيكيون الذين يقولون بالتعدد الأصيل لمعاني الألفاظ والنصوص واستحالة اقتصار أيها على معنى مفرد. ولكن النقَّاد المحدثين (غير التفكيكيين) يقولون بهذه الاستحالة نفسها لأسباب أخرى، وعلى رأسها مبادئ «نقد استجابة القارئ» — المذهب الذي يربط ما بين المعنى أو المعاني المفترضة للنص وبين درجة تقبُّل القارئ لهذا المعنى أو لأيٍّ من هذه المعاني أو لها جميعًا — كما تزداد الصعوبة حين يكون النص نصَّ مسرحيًّا يعتمد على الإلقاء في المسرح والاستماع إليه وفهمه وتذوقه واستيعابه بسرعة إلقائه. فالقارئ يستطيع أن يعيد قراءة النص وتأمُّله والتعمُّق في أجزائه المفردة، ولكن مُشاهِد العرض المسرحي مقيد بزمن إلقاء الكلام على المسرح، وبوجود هذا الكلام في سياق من كلام آخر سابق له ولاحق عليه، وهو السياق الذي قد يُغيِّر من معناه، وفق أسلوب إلقاء الممثِّلين له، ووفق توقعات المُشاهِد/السامع في كل مرة يستمع إلى النص المنطوق.

ويطرح أورجيل سؤالًا آخر بالغ الأهمية: ماذا يكون الحال عليه لو كان النص متعمد الغموض؟ وهو سؤال يهمُّ المترجم بقدر ما يهمُّ الشارح أو المحرر، فهذا الباحث العظيم يؤكد احتفال عصر النهضة الأوروبية بما كان الشعراء يرونه «أسرار الشعر» أي الغموض

الأصيل الكامن فيه، مدلِّلًا على ذلك بحجج الشاعر والمترجم جورج تشابمان (Chapman) والشاعر المسرحي بن جونسون (Jonson) والشاعر سبنسر. وأضيف أنا أنَّ كل شاعر أصيل قد أحسَّ بما يعنيه أورجيل بـ «الأسرار»، وأذكر كيف كان وردزورث، الشاعر الرومانسي الذي اشتهر بـ «بساطة» أسلوبه، يحتفل بما كان يسميه «أسرار الكلمات» قائلًا إنَّ «أنفاس الكون تتردد في أسرار الكلمات» في قصيدته المقدمة، مشيرًا إلى أنَّ الرياح تمثِّل أنفاس الكون، وهي تصاحب هذه «الأسرار» وتهتدي بها. ويقول أورجيل:

> علينا أن نتذكر أنَّ النهضة الأوروبية كانت تتقبَّل، بل «تخطب ود» درجة أعلى كثيرًا من درجات الغموض وعدم الشفافية مما نقبله ونطلبه نحن، كما أننا نميل إلى أن ننسى أنَّ ذلك العصر كثيرًا ما وجد في الاستعصاء على الفهم قيمة إيجابية. ولقد شاع في السنوات الأخيرة التسليم بعدم اتساق الصور الشعرية مع النص آنذاك في أبنية التصوير الشعري، وبأنَّ الصور الرمزية لم تكن لغة عالمية، بل كانت على العكس من ذلك، غير محددة الدلالة بصورة جذرية، وكانت دائمًا ما تعتمد على الشرح لتحديد معناها. فإذا لم يتوافر الشرح ظلَّ المشاهدون من دون إيضاحٍ … ولكن الرضا في مثل هذه الحالات ينبع — على وجه الدقة — من وجود السر، فهو الذي كان يؤكد لأفراد الجمهور الذين يشهدون عرضًا مسرحيًّا عميقًا، سواء كانوا من الجهلة أو المثقفين، أنَّهم يشاركون في عالم من المعاني العليا.
>
> إننا نفترض افتراضًا غير معلن أنَّ مُشاهِد حكاية الشتاء في عام ١٦١١م كان يدرك كل ما يُقال ويفهمه، ونقول لأنفسنا إنَّ شروحنا لا تزيد عن «استعادة» ما كان جمهور المسرح في عصر النهضة يعرفه سلفًا. ولكنني أريد أن أقول بعكس ذلك، أي إنَّ … إشارة بوليكسنيس إلى «هبَّة ريح غير مواتية في وطني» (١ / ٢ / ١٠–١١) أو أسئلة هرميون في قاعة المحكمة (٣ / ٢ / ٤٤–٤٩) (المقتطفة عاليه)، و(٣ / ٢ / ١٠٦–١٠٧) أو هذيان الغيرة في أقوال ليونتيس، كانت تعبِّر لجمهور عصر النهضة عمَّا تعبِّر لنا عنه تقريبًا، ألا وهو الشدة والحدة، والغموض، والإبهام … وأمَّا كيف نفسر هذا الغموض — أي هل نفسره باعتباره سمة من سمات الشخصية أم البلاط الصقلي أم لغة الملوك أم تعقيدات الخطاب الجماهيري أم طبيعة المسرحيات في عصر النهضة نفسها؟ — فهذا هو السؤال الحقيقي الخاص بالنص، ولا يزال سؤالًا غير محدَّد الإجابة. ومن

طبيعة النص الشيكسبيري نفسه ألا يرشدنا في هذا الأمر، بل إننا نسيء إليه إن أنكرنا إشكاليته الآن ودائمًا، وإن اختزلناه فيما تعارفنا عليه نحن من المنطق السليم (ص١٠–١٢).

ولن أعرض لبقية حُجة أورجيل عن ارتباط الغموض بطبيعة الحكم الملكي، وخصوصًا ما يسميه أسرار الدولة، وهو لا يعني بالتعبير ما نعنيه اليوم بمعلومات جهاز الاستخبارات (أو المخابرات لدينا) بل يعني أنَّ الملك يحكم بوحي من الله، ما دام «يمثِّل» السلطة الدينية أيضًا، ويتمتع بالحق الإلهي في الحكم، وأظنني عرضت لهذا في القسم الخاص بالخلفية التاريخية. وسأكتفي الآن بالتدليل على اختلاف لغة ليونتيس (ولغة غيره) في النصف الثاني من المسرحية. فعلى الرغم من استمراره في موازنة المجردات بالمجسدات، فقد خلا شعره مما يسميه «الصياغة شبه العقلانية» (ص٣٢٦) ومما تسميه نيلي «العادات القديمة، مثل التجريد والتصنيف» (١٩٨٧م، ص٣٣٢) التي كان يبرر بها طغيانه. وهو يستمر في استخدام الأسلوب الواضح الذي كان قد بدأه في نهاية مشهد المحاكمة بعبارة «فلتأخذيني الآن من فوري إلى/حيث استقرت هذه الأحزان» (٣ / ٢ / ٢٣٩–٢٤٠) وهو أسلوب يمتاز بالوقار وما يصفه كيرمود (٢٠٠٠م) بالانتظام (ص٢٧٣) (وربما كان ذلك من وراء استدعاء إيقاع البحر الكامل في الترجمة):

ما دمت أذكر هرميون هنا وكل فضيلة فيها،
سأظل أذكر سيئاتي حين تبرزها هنا حسناتها ...
وأظل أذكر أنني كنت الظَّلُوم لنفسه ظلمًا يعاقبني
فيحرمني الوريث لعرش هذي المملكة! ورفيقتي وأرقَّ قادرة
على إنجاب طفل ذي رجاء للرجل ... هذا صحيح؟

(٥ / ١ / ٦–١٠)

والخطة المتئدة لهذا البحر تتيح التوازي في العبارات والطباق اللفظي، على عكس انبهار ليونتيس حين يواجه «التمثال» الذي يبدو لعينيه حيًّا، ولا غرو فهو هرميون نفسها، وأسلوبه يتجلى فيه اضطرابه على الرغم مما يسميه كيرمود «رهبة الجلال» (ص٢٧٥) فتخرج عباراته مقطعة، وأبياته غير منتظمة (وربما كان هذا ما استدعى الرجز «المعدل»):

إني أحسُّ العار! ألا يلومني هذا الحجر؟
لأنني أزيد قسوة عن الحجر؟ أوَّاه يا مليكتي!
إنَّ الجلال فيكِ ذو سحر عظيم ... لأنَّه يستحضر
الشَّرَّ الذي اقترفته لتذكيري به ... ويذهل ابنتك،
ويسلب الفتاة جأشها فإذ بها استحالت حجرًا ... مثلك!

(٥ / ٣ / ٣٧–٤١)

وأظن أنَّ القارئ سوف يتبيَّن بوضوحٍ في هذين المثالين، على اختلاف الإيقاع فيهما، كيف «تطور» نَظْم ليونتيس وتطورات لغته في النصف الثاني من المسرحية، خصوصًا من زاوية الوضوح والتعبير المباشر.

وأمَّا النثر في المسرحية فهو قليل؛ إذ يقتصر عدد المَشاهِد المكتوبة نثرًا على ثلاثة (١ / ١، ٤ / ٢، ٥ / ٢) ولا يتجاوز العدد الكلي للسطور المنثورة ربع العدد الكلي لسطور المسرحية (٧٧٥ من ٣١٣٦)، ولكن هذا الربع هو الذي يتحمَّل عبء الكوميديا أو العناصر الكوميدية في النص، وباستثناء «نيلي» الناقدة التي ذكرتها في مطلع حديثي عن النسيج، لا يكاد أحد من النقَّاد يولي النثر الاهتمام الذي يستحقه، وكنت قد أبديت اعتراضي على وصفها الأسلوب النثري بالأسلوب اليوفوي، لكنني أوافقها على التمييز بين نثر السادة ونثر العامة «الراعي وابنه المهرج والراعيتان وأتوليكوس والخادم» فالمَشاهِد الثلاثة المكتوبة نثرًا شخوصها من السادة، ومادتها في جوهرها «إخبارية»، ووظيفتها «إبلاغ» المشاهدين بشيء ما أو سرد ما لم يقدمه شيكسبير دراميًّا على خشبة المسرح. ولذلك فالنثر محسوب بدقة حتى تؤدي كل كلمة الوظيفة المنوطة بها، وأمَّا في نثر العامة، فالشخوص إمَّا يكلمون أنفسهم «أو الجمهور» أو يتحادثون في غضون بناء موقف درامي فكاهي على خشبة المسرح، وخصوصًا في المشهد الرابع من الفصل الرابع، الذي يتضمن نحو نصف النثر في المسرحية، ويشكِّل النثر نسبة ٤٠ في المائة من هذا المشهد.

وأعتقد أنَّ امتزاج النَّظْم بالنثر الذي يبدأ في ٣ / ٣ معلنًا تغيُّر «النغمة» أي بداية اختلاط الكوميديا والتراجيديا، يقوم بدورٍ مهمٍّ في إعداد الجمهور لتلقي ما لم يكن يتوقع، فنحن حين نهبط في نحو منتصف ٣ / ٣ من «حلم» أنتيجونوس المنظوم بإيقاعاتٍ يمزج فيها شيكسبير أكثر من بحر شعري واحد (وهو ما حاولت محاكاته بالعربية) إلى أرض بوهيميا في اللحظة التي يترك أنتيجونوس فيها الرضيعة التي ينكر أبوها ليونتيس نسبها

إليه، وبعد أن يكون شبح أمها هرميون قد ذاب في الهواء (٣٥)، تهب عاصفة، ويدخل المسرح دبٌّ، ويقول النقَّاد إنَّه لو دخل ممثل يرتدي جلد دبٍّ إلى المسرح فسوف يدفع بالبسمات إلى شفاه الجمهور، ويخرج أنتيجونوس قائلًا آخر عبارة له في المسرحية «الآن قد بدأ الطراد! قد ضعت هكذا إلى الأبد!» (٥٨) فإذا بالراعي يفاجئنا بمونولوج منثور يختتم نصفه الأول (أي قبل مشاهدته الرضيعة) بعبارة تربط نثره هنا «هبني يا رب حظًّا حسنًا إن قضت مشيئتك!» (٦٦ / ٦٧) بنظم الملاح ورد أنتيجونوس عليه في مطلع المشهد «إني لأومن أنَّما الأرباب غاضبة على ما نفعل» (٥) والرد «لا رادَّ للمشيئة المقدسة!» (٧).

هذا الربط مهم، لأننا أصبحنا الآن نواجه قوى قدرية، وهي القوى التي تعلن بداية حياة جديدة، وتبشِّر بسعادة شأن كل بداية يعهدها الإنسان، ويلخصها الراعي في العبارتين المتوازيتين (وإن كانت «نيلي» تنفي وجود التوازي في حديث العامة، ١٩٨٧م، ص٣٣٠) ألا وهما «قابلت أنت هناك أناسًا تموت، ووجدت أنا هنا حياة وليدة» (١١٠–١١١) وهي اللحظة التي يعتبرها النقَّاد نقطة التحول من التراجيديا إلى التراجيكوميديا أو الكوميديا الصريحة. ولن أفيض في وصف النثر أو تحليله، لكنني سأختم هذا القسم بكلمة عمَّا يُسمَّى «اللياقة» (decorum) في النقد الأدبي والمسرحي، والمقصود به ملاءمة الكلام لمقتضى الحال، وهو هنا يعني أنَّ الشخص غير المثقف أقرب إلى الحديث نثرًا وباللغة الدارجة من المثقف الذي هو أقرب إلى الحديث بلغة راقية أو رفيعة شعرًا أو نثرًا، وقد نذكر في هذا الصدد كتاب المحاكاة (Mimesis) الذي وضعه إريك أَوِرْبَاخْ (Auerbach) وأثبت فيه أنَّ الكوميديا الكلاسيكية كانت تُكتَب نثرًا، والمأساة نظمًا، وإذن فقد يكون الانتقال إلى «غلبة» النثر في النصف الثاني من المسرحية دليلًا على تغيُّر «النغمة»، ولكن الأهم في نظري هو «الوظيفة» المنوطة بالنثر في كل حالة وبالنسبة لكل شخصية. وسوف يدرك القارئ — ولا شك — كيف تختلف «النغمة» باختلاف مستوى اللغة، وهي التي «يُنسَج» منها العمل الفني على امتداد المسرحية.

(٧) المصادر

من المعروف أنَّ شيكسبير استقى «حبكة» هذه المسرحية، أو ما يُسمَّى «الخيط القصصي» الأول، من رواية معاصره «روبرت جرين» التي جعل لها عنوانين هما: باندوستو أو دوراستوس وفونيا، ونُشِرت للمرة الأولى عام ١٥٨٨م، ثم أُعيد طبعها ببعض التعديلات

عدة مرات. ولكن شيكسبير أدخل على هذا «الخط القصصي» من التغييرات ما صبغ عمله الشعري بصبغة مختلفة تمامًا، وقد ظلَّ النقَّاد قانعين بهذا المصدر وحده مدة طويلة، بل كان بعضهم يتصور أنَّ شيكسبير أضاف مشهد «التمثال» في الفصل الأخير عندما راجع المسرحية ونقَّحها بعد عرضها أول مرة عام ١٦١١م، لأنَّ أحد الذين شاهدوها آنئذٍ لم يذكر مشهد «التمثال»، بل ركز اهتمامه على أتوليكوس وحده تقريبًا. ولكن هذا الرأي لم يصمد أمام الدراسات النقدية المتخصصة في القرن العشرين وبداية الحادي والعشرين، وهي الدراسات التي أثبتت أنَّ شيكسبير بنى للمسرحية صورة كلية منذ البداية، وأنَّ لمسرحية «حكاية الشتاء» في ذهنه صورة متماسكة من البداية للنهاية.

وهذه الصورة الكلية تتكوَّن، كما يقول بيتشر من ثلاثة خيوط متشابكة من الكتابات والأساطير اليونانية القديمة. فأمَّا الخيط الأول فهو قصة بيجماليون التي عرفناها من «مسخ الكائنات» للشاعر الروماني أوفيد، وتقول باختصار إنَّ بيجماليون كان نحاتًا نحت تمثالًا لامرأة جميلة، بثَّت فينوسُ — ربة الحب والجمال — فيها أنفاس الحياة فأصبحت امرأة من لحم ودم. ولكن لهذه القصة أصلًا يونانيًّا أسطوريًّا يقول إنَّ بيجماليون كان ملكًا تولَّه في حب أفروديت «الاسم اليوناني لفينوس»، وحاول الزواج من تمثالها. ولا تتضمن الأسطورة القديمة بث الحياة في التمثال بل تركز على جنون الملك وخبله، وترتبط بطقوس عبادة أفروديت في قبرص، حيث كان الملك أيضًا هو الكاهن الأكبر. ولكننا في العصر الحديث — خصوصًا بعد معالجة برنارد شو للقصة نفسها وإكسابها طابعًا اجتماعيًّا — لم نعُد نرى في الأسطورة إلا «الخبل» الناجم عن الهوس المَرَضِي، ونرحب بترويض أوفيد للأسطورة ونقبله. ومن الطريف أنَّ توفيق الحكيم التزم في معالجته لهذه الأسطورة بصورتها في أوفيد، وعندما عُرِضَتْ مسرحيته بيجماليون في مسرح محمد فريد في مطلع ١٩٦٤م (من إخراج نبيل الألفي) فشلت فشلًا ذريعًا.

وأمَّا الخيط الثاني فهو مأساة ألكستيس التي كتبها يوريبيديس في القرن الخامس قبل الميلاد وأشرت إليها في القسم الأول من المقدمة، وهي قصة زوجة تضحي بروحها في سبيل حياة زوجها، ومصدر «القتامة» في هذه القصة هو أنَّ الرب أبوللو قد سمح لزوج ألكستيس «واسمه أدميتوس» بأن يواصل الحياة بعد أن انقضى أجله على الأرض، إذا وجد من يموت بدلًا منه، وهو ما جعل أدميتوس يشعر بالعار ويكره نفسه، عندما رفض الجميع التضحية بأرواحهم، حتى والداه المسنَّان، ولم يقبل أحد سوى ألكستيس. ويرد يوريبيديس على هذه الأسطورة القديمة التي تصور عجز الإنسان في مواجهة القدر بأن

يجعل هرقل يتصدى لـ «الموت» ويصارعه فيصرعه في جنازة ألكستيس، ويعيدها بهذا إلى الحياة. وبيتشر يتوسع في اقتطاف بعض فقرات من المسرحية (مترجمة إلى اللاتينية والإنجليزية) في ص٤٤٦–٤٤٨.

وأمَّا الخيط الثالث فمستقى من القرن الثاني الميلادي، ولكنَّه غير مستمدٍّ من أسطورة معينة أو عمل أدبي بعينه، ولكن من نوعٍ أدبي قديم يُمكننا أن نصفه بـ «الرواية القديمة»، كما يُشار إليه أيضًا بمصطلح «الرومانس اليوناني»، وهو الذي تصب فيه، دون تمييز، جميع الأنواع الأدبية القديمة «الملحمة، والمأساة، والملهاة، والشعر الرعوي»، ولذلك فهو يتَّسم بتنوع أساليبه، وحبكاته، وحالاته النفسية، ومشاغله، كما أنَّ «القتامة» القديمة لا تشغل فيه إلا مواقع هامشية، وربما كان ذلك بسبب بزوغ شمس المسيحية واحتلالها مكان الأرباب الوثنية. وقد ثبت أنَّ «الرومانسات اليونانية»، (وكان بعضها مترجَمًا إلى اللاتينية) كانت ذات جاذبية شديدة للكُتَّاب في عصر النهضة، واستقى شيكسبير منها بعض خيوط مسرحياته، مثلما استقى روبرت جرين منها حبكات عدد كبير من رومانساته، وكانت إحداها باندوستو، المصدر الرئيسي للخيط القصصي في حكاية الشتاء.

كانت باندوستو (Pandosto) رواية تتمتع بإقبال جمهور القراء، وكان عنوانها الأول هو باندوستو أو انتصار الزمن، وعنوانها الثاني هو قصة دوراستوس وفونيا، وقد ظلَّت تُطبَع عشرات الطبعات حتى بدايات القرن التاسع عشر، وفقًا لما تقوله نيُوكِم (Newcombe) في كتابها «قراءة الرومانسات الشعبية في بواكير إنجلترا الحديثة» (٢٠٠٢م)، وتضيف نيُوكِم إنَّ ذائقة الطبقة المتوسطة للرومانس لم يقضِ عليها إلا ازدهار رواية الرسائل، وبعد ذلك لم يكن يقرؤها إلا أبناء الطبقات غير المثقفة، ويروي صمويل ريتشاردسون (Richardson) في رواية كلاريسا (١٧٤٧–١٧٤٨م) كيف أنَّ انهماك خادمة في مطعم منزل الأسرة الكبيرة ليلًا في قراءة قصة دوراستوس وفونيا صرفها عن الالتفات إلى النار الموقدة، وكاد ذلك يؤدي إلى إحراق جميع من في المنزل، وإن اقتصرت الحادثة على إحراق ستارتين (نيُوكِم، ص٧٢٣). وتضيف الباحثة المذكورة أنَّ هذه الرواية قد لاقت هوًى في نفوس المتأدبين الذين اختصرها بعضهم، أو حاكوها، أو صاغوها شعرًا، كما تُرجِمت إلى الفرنسية مرتين، وقُدِّمت على المسرح الفرنسي مرتين (ص٧٢٦). وهكذا، فعندما شرع شيكسبير في استخدامها، كانت الرواية معروفة على نطاقٍ واسعٍ.

وأمَّا سبب عنوانَيْ الرومانسة فوجود حبكتين متداخلتين، تتناول الأولى باندوستو ملك بوهيميا، والثانية ابنته فونيا (Fawnia) وحبيبها دوراستوس (Dorastus). والحدث في «حكاية الشتاء» يتفق في معظمه مع الحبكة الأولى، وذلك حتى مشهد المحاكمة ٣ / ٢؛ إذ إنَّ باندوستو يظن أنَّ زوجته بيلاريا (Bellaria) وصديقه إيجيستوس (Egistus) ملك صقلية، عاشقان، ويأمر خادمًا لديه أن يدسَّ السمَّ له، ولكن الخادم يخبر إيجيستوس، ويهربان معًا، ويزج باندوستو بزوجته في السجن. وتكتشف زوجته أنَّها حامل، ثم تضع طفلتها، وهي فونيا، ابنة باندوستو، ولكن أباها ينكر نسبها إليه، ويعلن أنَّها نغيلة ومن صلب إيجيستوس، ويأمر من ثَمَّ بنبذها بوضعها في قارب صغير أثناء هبوب عاصفة. وعندما يستجوب الملكُ باندوستو ونبلاءُ مملكته الملكة، ترجو منهم طلب حكم أبوللو من عرَّافته في ديلفوس. ويأتي حكم أبوللو ويُقرأ علنًا في قاعة المحكمة، ويقضي بأنَّها عفيفة، وأنَّ إيجيستوس بريء، وبأنَّ ابنة باندوستو، من صلبه حقًّا، وبأنَّ «الملك سوف يعيش بلا وريث إذا لم يُعثَر على ما فُقِد». ويعترف باندوستو على الفور بأنَّه ظلم زوجته، ويعد بتعويضها، ولكن النبأ المفاجئ بموت ابنهما الصغير جارينتر (Garinter) يؤدي إلى انهيار الملكة ووفاتها. ويحاول الملك الانتحار، ولكن أصدقاءه يقنعونه بأن يظل في قيد الحياة من أجل المملكة. وهكذا يتولَّى دفن زوجته وولده في ضريح فخم يزوره كل يوم للبكاء عليهما.

وتبدأ الحبكة الثانية برسو القارب وفيه الرضيعة على شاطئ صقلية، وهي المملكة التي يحكمها إيجيستوس. ويعثر على الطفلة راعٍ فقير يُدعى بوروس (Porrus) ويحمل الطفلة فونيا (Fawnia) إلى زوجته، ويتبنيانها، معلنين أنَّها ابنتهما. وبعد ستة عشر عامًا تكون فونيا قد أصبحت راعية جميلة يافعة، وينتقل الحدث إلى البلاط، حيث يريد الملك إيجيستوس تزويج ابنه دوراستوس من أميرة أجنبية، ولكن الأمير يراوغ ويرفض الانصياع لمشيئة والده، وهو ما يُغضِب الملك كثيرًا. وذات يوم أثناء استخدام صقوره في الصيد، يُشاهِد اليافعُ الفتاةَ فونيا تقوم بدور «الرئيسة» في إحدى الحفلات الريفية، وينفذ سهم الغرام إلى قلبه على الرغم منه، كما تُبادله الفتاة الحب، ولكن الفارق الكبير بين منزلتها ومنزلته يجعلهما يقاومان هذه العاطفة الجامحة. وأخيرًا يُقنع دوراستوس حبيبته فونيا بأنَّه يريد أن يتزوجها، ويقرران الفرار سرًّا إلى إيطاليا، ويدرك الراعي حقيقة ما يدور، ويخشى غضب الملك عليه، ومن ثَمَّ يعتزم أو يقرر إبلاغه بحقيقة عثوره على الرضيعة وبأنَّها ليست ابنته، ولكنَّه أثناء انطلاقه إلى القصر يقابل خادم دوراستوس

(ويُدعى كابنيو Capnio) الذي يُرغِمُ الراعي على ركوب السفينة التي ركبها العاشقان قُبيل إبحارها، وعندما يعلم الملك بنبأ زواج ابنه الأمير من راعية، يكاد النبأ يقضي عليه. وتتعرض السفينة لعاصفة تضطرها إلى الرسو على ساحل مملكة باندوستو. وعندما يصل الحبيبان إلى البلاط، يُلفِّق الأمير قصة عن هويتهما، فيأمر باندوستو بحبسه، ويحاول إغواء فونيا. وعندما يسمع الملك إيجيستوس بأنَّ دوراستوس مسجون، يرسل سفراءه للإفراج عنه وإعدام فونيا والراعي وكابنيو. ويوافق باندوستو على ذلك، ولكن الراعي يقصُّ عليه القصة الحقيقية، وكيف عثر على الرضيعة، ومنها يدرك باندوستو أنَّ فونيا ابنته. وتُعقَد الاحتفالات فرحًا بذلك. ويُسافر الجميع بلا استثناء إلى بلاط إيجيستوس الذي يُسعده أن يتزوج الحبيبان فورًا. وعندما تنتهي الاحتفالات، يصيب اليأس باندوستو فينتحر عقابًا لنفسه على شروره، وكان آخرها اشتهاءه ابنته، وتُعاد جثته إلى بوهيميا حيث يُدفن إلى جوار زوجته وابنه، ويحكم زوج ابنته بدلًا منه.

والواضح أنَّ تغييرات شيكسبير في القصة تدل على أنَّه وجد فيها معنى لم يخطر ببال جرين قط، ولم يسع إليه جرين قطعًا. إذ إنَّ نصفي الحدث في باندوستو لا يربط بينهما إلا المصادفة، و«انتصار الزمن»، (كما يقول العنوان)، فالفتاة فونيا رضيعة تنجو من العاصفة البحرية، ثم تعود في يفوعها — كما قالت النبوءة — إلى وطنها بسبب عاصفة بحرية أخرى. ولا يُثير الكاتب لدى القراء أي تساؤل عن سبب نجاتها أو سبب استمرار باندوستو (بكل ما فيه من شرور) في قيد الحياة، حتى يُشاهد ابنته مرة أخرى؛ فالظروف تتغير عند جرين — فتموت أم وتكبر ابنتها لتتزوج أميرًا — ولكن الناس لا يتغيرون. ففي نهاية الرواية لا يزال باندوستو طاغية متسلطًا أرعن سريع الغضب، تمامًا كما كان في البداية. ويبدو أنَّ ذلك هو ما كان جرين يرمي إليه، فإنَّ شخوصه، دون أن يدروا، أسرى الزمن، والزمن ينتصر عليهم، وهم لا يفهمون ما يحدث لهم، وهكذا فعندما تتوالى الأحداث، لا يتعلَّمون شيئًا منها، ولا من الزمن.

ونرى على العكس من ذلك أنَّ الشخوص في حكاية الشتاء — وخصوصًا الشخوص الرئيسية — على وعي أو هم على شَفَا الوعي بأنساق معانٍ أعمق لما يحدث، ويشاركون في الأحداث مسلحين بهذا الوعي، ويتغيرون تبعًا لشدته وانخفاضه. ولا أظنني أخرج عن إطار هذه المقارنة المحدودة إن ألمحت بإيجازٍ إلى المفارقة في العنوان الذي اختاره شيكسبير لمسرحيته، فالحكاية — كما ذكرت في القسم الخاص بالنوع المسرحي — لا تتطلَّب عمقًا أو تطورًا في الشخصية، على عكس الدراما التي تقوم على العمق والتطور.

فقديمًا قيل إنَّ الدراما الكلاسيكية (حتى العصر الحاضر) يتماهى فيها الحدث مع الشخصية، بحيث تُملي الشخصية مسار الحدث مثلما يؤدي الحدث إلى تطور الشخصية، وليس هذا من متطلبات «الحكاية». وهي في هذا السياق قرينة الرومانسة، ومن ثمَّ فأنا أجد في عنوان شيكسبير مفارقة مقصودة، ما دام العنوان ينفي العمق والتطور (وهما العنصران اللازمان لكل فعل إرادي في الدراما) في حين أنَّ الشخوص الرئيسية تشتبك مع «الظروف» أو «المصادفات» التي توفِّرها الحكاية التي استخدمها الشاعر حتى توجهها الوجهة التي تريدها. وأعود الآن إلى ما أعنيه بالوعي: إنَّ برديتا، التي يضفي عليها شيكسبير قدرًا من الثقافة والحصافة لا يتأتى عادة لبنات الرعاة في ريف ذلك العصر، تُبْرِزُ وَعْيَهَا بالأسطورة القديمة للأم والبنت المصورة في علاقة بروسربنيا بأمها سيريس، في الحفل الريفي الرعوي، وإذا بها تجسد لنا هذه العلاقة مرة أخرى على المسرح أمام أمها التي تقف وقفة «التمثال» — هل تفعل ذلك دون وعي، كما يقول النقَّاد؟ في ظني أن شيكسبير يستغل معرفة برديتا بتلك الأسطورة (ما دام قد افترض فيها هذه المعرفة) في الربط بين الأسطورة الكلاسيكية والحدث الدرامي، وربما كانت برديتا واعية بما تفعل. ويبرز لنا دور أتوليكوس — العملاق الذي أضافه شيكسبير إلى «الحكاية» فاستأثر بمعظم ما فيها من نثرٍ، وألقى ظله على النصف الثاني كله، كمًّا وكيفًا، فهو محتال أناني، لكنَّه يرى أنَّه سوف ينتهي إلى فعل الخير وإن لم يكن يرغب فيه. كما تنتقل المسرحية في الفصل الرابع أيضًا من الزمن «الحقيقي» أي الزمن اليومي، إلى اللازمنية الأسطورية، فنحن نواجه ما يقال إنَّه «تمثال» يمكن أن يُكتَب له الخلود، نحته النحَّات في سنين كثيرة، وصموده يتأكد — وهذه مفارقة أخرى — بصمود صاحبته هرميون ستة عشر عامًا (فيما يشبه المعجزة، ما دام لم يسمع بها أحد طيلة هذه المدة) وتتأكد المفارقة، بطبيعة الحال، لأنَّ بشرًا فانيًا «هرميون» يحلُّ محل تمثال «خالد»! على أنَّ أهم اختلاف من هذه الزاوية يتعلق بسرعة مرور الزمن، فإن مشاعر الغيرة وانفجار غضب ليونتيس وردود أفعاله تحدث بسرعة شديدة، وأكاد أقول «مفاجئة» لنا في النصف الأول من المسرحية، وهو يتخذ القرارات بسرعة ويعدل عنها بسرعة، والنصف الأول كله يموج بحركة صاخبة عالية النبرة، على عكس الجزء الثاني الذي يُبطئ فيه مرور الزمن، بعد هوة الأعوام الستة عشر، حتى يتسنى الميلاد الجديد وظهور لون آخر من ألوان الحياة، كما تقول إنجا - ستينا إيوبانك (Ewbank) في دراسة لها عنوانها «انتصار الزمن في حكاية الشتاء» (مجلة الأدب الإنجليزي ٥، ١٩٦٤م، ص٨٣–١٠٠)، حيث تُحلل هذه الظاهرة باستفاضة وتنتهي إلى

أنَّ الزمن «له جذوره العميقة ووجوده الطاغي باعتباره القوة التي تشكِّل وتسيطر على البناء الدرامي والصنعة الدرامية في المسرحية» (ص٨٤).

وقضية تصوير الزمن باعتباره القوة التي تُسيِّر الأحداث في المسرحية لا تقتصر على تقديمه على المسرح في صورة رجل هرِم، وهي الصورة التقليدية التي كانت تُسمي الزمن «الأب العجوز»، ولكن الصورة تتغلغل في البناء والنسيج معًا، فأمَّا تقديم «شخصية» الزمن في صورة جوقة فكان شائعًا. وأشير بالمناسبة إلى أنَّ القول باستعارة شيكسبير لهذه الصورة من أحد معاصريه أو أسلافه، أو التعجُّل بالقطع فيمن كان «المصدر» قولٌ قد يجانب الصواب، ففي عام ١٩٦٣م كتب بافورد (في مقدمته لطبعة آردن الثانية) يقول باحتمال استعارة شيكسبير هذه الصورة من مسرحية كتبها مؤلفان مغموران وعنوانها أعجوبة تراقيا، وإنَّ صورة الزمن فيها مستعارة من رومانسة كتبها جرين بعنوان مينوفون (Menophon) في عام ١٥٨٩م، وإنَّ كاتب مسرحية «أعجوبة تراقيا» كتبها ما بين عامي ١٦٠٠م و١٦١٠م، وإن لم تُنشَر إلا في عام ١٦٦١م. ولكن البحوث الحديثة قد أثبتت بما لا يدع مجالًا للشك أنَّ هذه المسرحية لم تُكتَب إلا بعد كتابة «حكاية الشتاء» أي ما بين أواخر ١٦١١م، وأوائل عام ١٦١٢م، وهو ما يوحي بأنَّ نص شيكسبير هو الذي أثَّر في تلك الصورة، ولم يتأثر بها؛ إذ قام باحث يُدعَى مايكل نولان (Nolan) بنشر تلك المسرحية عام ١٩٩٧م، وأورد أدلَّته القاطعة على ذلك في ص٥٤–٥٧ من مقدمته.

ويبيِّن الباحث نيفيل كوجهيل (Coghill) في دراسة قصيرة له بعنوان «ست نقاط للصنعة المسرحية في حكاية الشتاء» المنشورة في مجلة دراسات شيكسبيرية ١١، ١٩٥٨م، ص٣١–٤١، أنَّ دور الزمن في صورة الجوقة يقتصر على إعداد الجمهور «لتلقي ما لن يشاهده» ويُسمي هذه الصنعة «المفاجأة المحسوبة» (ص٣٢) قائلًا إنَّه يقف عند «نقطة التحول في الحالة النفسية من المأساة إلى الملهاة» (ص٣٥)، وإنَّه يتجلى فيه «صنعة الإضمار» أي فن تقديم صورة شعرية لما شهدناه على المسرح حركيًّا ونفسيًّا في النصف الأول من المسرحية، وهذا كله من صنع شيكسبير، وأضيف أنا كم يختلف هذا عن «شخصية» الزمن الصامتة في «أعجوبة تراقيا» بل وفي رومانسية «مينوفون» لروبرت جرين.

ومع ذلك فقد انشغل الباحثون برصد جذور لكل ظاهرة من ظواهر حكاية الشتاء، وعلى رأسهم جيفري بولو (Bullough) في المصادر القصصية والدرامية لشيكسبير (١٩٥٩–١٩٧٥م). مثل ظهور الدب (الذي يرجعه إلى وجود دب يقتله أحد الأبطال في

مملكة الجان للشاعر سبنسر) وظهور دب على المسرح في إحدى المسرحيات التي قدمتها فرقة شيكسبير قبل حكاية الشتاء (ص٢١٤-٢١٥، و٢٠٥-٢٠٦)، وإن كنت أظن أنَّ الشاعر لم يستعِر — بالضرورة — ذلك الدب من هذا أو ذاك، فجو الحدث في المسرحية يطلبه، وإن كان تخصيص «الدب» (من دون الحيوانات المتوحشة جميعًا) يدين للتراث الأدبي والأعراف السائدة آنذاك.

وأنتقل الآن إلى بثِّ الحياة في «التمثال» في المشهد الذي طالما اعتُبِر «خبطة مسرحية مذهلة» (هول ص٢٩) يتميز بها نص شيكسبير عن كل من سبقه، فأقول إنَّ الباحثين قد أثبتوا أيضًا أنَّ تحويل تمثال إلى كائن حي كان خيطًا شائعًا من خيوط نسيج النصوص غير الدرامية في ذلك العصر. وقد سبقت لي الإشارة إلى دراسة لينارد بَرْكَان (Barkan) بعنوان «الأعمال المنحوتة الحية»: أوفيد وميكيلانجلو وحكاية الشتاء (مجلة التاريخ الأدبي الإنجليزي ٤٨، ١٩٨١م، ص٦٣٩–٦٦٧) ويقول بذلك فيها (ص٦٣٩) كما يبيِّن جيمز إليسون (Ellison) في دراسة له بعنوان «حكاية الشتاء والسياسات الدينية في أوروبا» وهي منشورة في كتاب من تحرير إليسون ثورن (Thorne) بعنوان رومانسات شيكسبير، سلسلة دراسات الحالة الجديدة، ٢٠٠٣م (ص١٧١–٢٠٤) أنَّ الاحتفالات «المدنية» المحلية كانت تتضمن «تماثيل متحركة» (ص١٧٥) ويقصد بها أنَّ مواكب الاحتفالات كانت تضم شخوصًا يتظاهرون بأنَّهم تماثيل ثم يتحركون حركات محسوبة، مثلما حدث في حفل استقبال دخول الملك جيمز الأول لندن عام ١٦٠٤م. ويؤكد أنَّ الصورة كانت مألوفة للناس. وأشار غيره، مثل جانيت ديلون (Dillon) في كتابها المسرح والبلاط والمدينة ١٥٩٥–١٦١٠م: الدراما والمشهد الاجتماعي في لندن، الصادر عام ٢٠٠٠م، إلى أمثال هذه الظواهر الاحتفالية؛ إذ تشير ديلون إلى أنَّ الاحتفال بافتتاح بورصة لندن للأوراق المالية «الجديدة» عام ١٦٠٩م شهد عرضًا لتمثال أبوللو وهو «يغني» (ص١٢١-١٢٢). وقد عثرتُ على فقرة في كتاب بعنوان مسرحيات شيكسبير الأخيرة: مدخل جديد كتبته فرانسيس ييتس (Yates) عام ١٩٧٥م، وتقول فيها إنَّها تجد في المشهد الذي تقوم فيه بولينا ببثِّ الحياة في التمثال إشارة إلى الطقوس السرية الهرمسية (نسبة إلى هيرميس الذي سبق ذكره وهو تحوت المصري) أي إشارة إلى «طرائق السحر الدينية التي كان قدماء المصريين، فيما يُفترض، يبثُّون بها الحياة في تماثيل أربابهم» (ص٩٠). وعلى الرغم من هذه البحوث التي ترد الظاهرة المسرحية إلى مصادر «محلية» أو «أجنبية»، فإنني أرجح اتكاء شيكسبير على نص يوريبيديس ألكيستيس الذي سبقت

الإشارة إليه، والترجمة التي أبدعها بوكانان (Buchanan) خصوصًا، ونحن نستدل على ذلك بـ «الإضافات» الطفيفة من جانب المترجم إلى النص اليوناني في صورته اللاتينية الجديدة، فعندما يتصور أدميتوس زوجته مثلًا بعد الوفاة ويراها وهي تزوره من عالم الموتى أثناء نومه، يقول أدميتوس في ترجمة بوكانان:

(Umbra me per somnia/utinam reversa oblectet.)

أي «ليت شبحك يسعدني فيعودني في أحلامي» وفق ترجمة دجلاس ويلسون (Wilson) الذي يقول إنَّ النص الأصلي لا يتضمن لفظ «الشبح» (Umbra) وهي التي استنبطها بوكانان من السياق فأضافها «مسرحية ألكستيس ليوريبيديس وختام مسرحية حكاية الشتاء لشيكسبير» مجلة بحوث ولاية أيووا، ١٩٨٤م، (ص٣٤٥–٣٥٥).

وقد عادت الباحثة سارة ديوار–واطسون (Dewar-Watson) لتأكيد تأثير هذه المسرحية في نص شيكسبير في دراستها «مسرحية ألكيستيس ومشهد التمثال في حكاية الشتاء» مجلة شيكسبير الفصلية ٦٠، ٢٠٠٩م، ص٧٣–٨٠.

وأعود الآن إلى الصورة الأشهر للتمثال الذي يتحوَّل إلى إنسان حي، أي قصة بيجماليون التي يرويها أوفيد في مسخ الكائنات، والأرجح أنَّ شيكسبير قرأها في النص اللاتيني الأصلي للكتاب العاشر، وإن كان بعض الباحثين يقولون إنَّه قرأ أيضًا ترجمة آرثر جولدنج (Golding) المنظومة، والمنشورة عام ١٥٦٧م، بسبب وجود بعض الأصداء اللفظية لهذه الترجمة في حكاية الشتاء. وتضرب هول بعض نماذج هذه الأصداء اللفظية، فبعد أن يقع بيجماليون في حب التمثال الذي صنعه بيديه يدعو الربة فينوس أن تهبه زوجة تماثله تمامًا، وتستجيب الربة موحية إليه أن يُقبِّل التمثال. وهكذا، فعندما يعود إلى تقبيل تمثاله «إذا بالعاج قد لان» (السطر ٣٠٩ من الطبعة المنشورة للترجمة عام ١٩٦١م) وليونتيس أيضًا يعقد العزم على تقبيل التمثال — «تمثال» هرميون — وهو هرميون الحية. وتضيف هول إنَّ وصف جولدنج لعودة الحياة تدريجيًّا إلى التمثال قائلًا «وبدا أنَّ الدفء انتشر على الفور بجسد المرأة» (٣٠٦) وصفٌ يجد صداه في دهشة ليونتيس حين يلمس هرميون هاتفًا «وإنَّها لدافئة!» (٥/ ٣/ ١١٠) ويقف بيجماليون «مدهوشًا» (٣١٢) وليونتيس تبدو عليه «الدهشة» (٥/ ٣/ ٢١) ولكن هذه الأصداء اللغوية طفيفة، ولذلك فهي لا تحسم القضية، فالموقف يُملي مثل هذه الألفاظ، وأميل إلى قبول رأي نَتُول (Nuttall) في دراسته «حكاية الشتاء: تحويل صور أوفيد» المنشورة

في كتاب عنوانه أوفيد عند شيكسبير: «مسخ الكائنات» في المسرحيات والقصائد، وهو الذي حرَّره أ. ب. تايلور (Taylor) عام ٢٠٠٠م، ويقول فيه إنَّ شيكسبير يُقلل إلى الحد الأدنى في حكاية الشتاء «الارتباط الجنسي المنحرف» من جانب بيجماليون بالتمثال الذي صنعه (ص١٣٩) مؤيدًا الرأي الذي كانت قد أبدته بربارا روتش بيكو (Pico) بعنوان «من «اللهجة غير المنطوقة» إلى «الفن المزدهر»: إعادة صوغ شيكسبير لصورة بيجماليون» والتي نشرتها في المجلة الفصلية لمكتبة هنتيجتون ٤٨ (رقم ٣) عام ١٩٨٥م (ص ٢٨٥–٢٩٥) وتقول بيكو (وفق ما يروي نتول) إنَّ «طقوس بيجماليون» في نهاية حكاية الشتاء تتجنب «النبرات الوثنية أو غير اللائقة» التي كانت هذه الطقوس قد اكتسبتها في السياقات الأخرى في عصر النهضة. كما وجدتُ تأييدًا لهذا الرأي في كتاب جوناثان بيت (Bate) شيكسبير وأوفيد، ١٩٩٣م، في صفحة ٢٣٣.

وإن كان لا بد من رصد تأثير أوفيد في شيكسبير، فسوف نجده في أسطورة أخرى من الكتاب نفسه «الكتاب العاشر» وهي أسطورة فقدان أورفيوس لزوجته يوريديس (Euridyce) أثناء محاولته العودة بها من عالم الموتى إلى عالم الأحياء؛ إذ إنَّ بولينا تحذِّر ليونتيس من تجاهل هرميون حتى تموت فعلًا قائلة له:

لا تبتعد عنها سوى عند الوفاة مرة أخرى،
وعندها تكون قد قتلتها للمرة الثانية!

(٥ / ٣ / ١٠٦-١٠٧)

والواقع أنَّ تأثير أوفيد يصعب حصره، لا في هذه المسرحية وحسب، ولا في شيكسبير كله فقط، بل في كتابات عصر النهضة برمته، ولأضرب مثالًا أو مثالين على ما أعنيه؛ إذ إنَّ أوفيد يحكي في الكتاب الحادي عشر من «مسخ الكائنات» كيف حملت الفتاة خيون (Chion) في توءم، وكان أحدهما ابنًا للرب ميركوري والآخر ابنًا للرب أبوللو، فأما ابن ميركوري فهو أتوليكوس والذي يصفه أوفيد بأنَّه «غراب ماكر» وكانت الغربان ذات سمعة سيئة بسبب غرامها باختطاف الأشياء البرَّاقة والملونة، كما يقول صراحة «إنَّه لم يكن له نظير في السرقة وفي النشل» (٣٦٠-٣٦١) وقد أشار إلى هذه «التوازيات» الباحث بيت في كتابه المذكور أعلاه، وكانت قد سبقته الباحثة ماري لام (Lamb) إلى دراسة «تعديل» صورة أتوليكوس التي رسمها أوفيد باعتباره نموذجًا لممارسة «فن السرقة» بأن أبدع شيكسبير — في مقابله — نموذجًا آخر لممارسة «الفن الأخلاقي» — وهو الفن الذي

تصفه بالسحر الحلال في أواخر المسرحية — أي شخصية بولينا، ذات الوجود الطاغي في «حكاية الشتاء»، وذلك في الدراسة التي كتبتها لام بعنوان «أوفيد وحكاية الشتاء: نظرتان متعارضتان تجاه الفن» وهي منشورة في كتاب بعنوان شيكسبير والتقاليد الدرامية، من تحرير و. ر. إلتون (Elton) ووليم لونج (Long)، عام ١٩٨٩م.

والصورة الأوفيدية الأقرب إلى «حكاية الشتاء» كلها تقع في مشهد الزهور الذي سبقت مناقشته، في قسم «الفن والطبيعة» عاليه في هذه المقدمة، من وجهة نظر البُنُوَّة الشرعية وغير الشرعية، ولكن فيه إشارة أخرى إلى قصة بروسربينا وديس؛ إذ يحكي أوفيد في الكتاب الخامس من «مسخ الكائنات» كيف اختطف ديس (Dis) رب الموتى، الفتاة بروسربينا وحكم عليها بأن تقضي ستة أشهر في عالمه السفلي (مملكة الموتى الرمزية) وبذلك قضى على الأرض بفصل الشتاء قبل أن يسمح لها بالعودة في الربيع لبثِّ الخصب والنماء في الأرض؛ إذ إنَّ ليونتيس يرحب بوصول برديتا إلى صقلية (مسقط رأس بروسربينا) قائلًا لها «فمرحبًا هنا كترحيب البسيطة بالربيع!» (٥ / ١ / ١٥٠).

وبرديتا تُخاطب بروسربينا مباشرة قائلة:

... يا بروسربينا! يا بنت ربَّة الزراعة!
يا من أخافَها هجومُ ديس — رب موتانا — فأسقطت زهورها
من حِجْرها على مركبته!

(٤ / ٤ / ١١٦–١١٨)

وتضيف برديتا إلى زهور البنفسج والزنابق التي يذكرها أوفيد (في ترجمة جولدنج ٤٩٢) زهور النرجس الأصفر، التي تأسر بالجمال كل ريح عاتية، «في شهر مارس» (٤ / ٤ / ١٢٠) وزهورًا أخرى كثيرة يقول نتول في دراسته المشار إليها إنَّها تعلن مولد الربيع (ص١٣٦). كما يحاول فلوريزيل بث الطمأنينة في نفس برديتا مؤكدًا أنَّ حبَّه صامد، وأنَّه لو عَدَلَ عن إخلاصه لها أي لو حنث بيمينه:

فلتأتِ ربَّة الطبيعة ... فتدكَّ أجناب البسيطة ثم تسحقها معًا،
ولتفسد البذور في باطنها!

(٤ / ٤ / ٤٨٣-٤٨٤)

وإفساد البذور في باطن الأرض يُرجِع صدى العبارة التي يصف فيها أوفيد كيف أن سيريس والدة بروسربينا قد غضبت على صقلية لأنَّها فقدت ابنتها فيها «فأفسدت البذور» وجعلت الأرض قاحلة (٥٩٧) وهو ما أشار إليه هونيجمان (Honigmann) في دراسته «المصادر الثانوية لحكاية الشتاء» المنشورة في مجلة فقه اللغة الفصلية ٣٣، ١٩٥٥م، ص٢٧–٣٨، ولا بد أن أقول إنَّه من أوائل النقَّاد الذين لاحظوا التوازي بين بروسربينا وبين برديتا، وكذلك التوازي بين سيريس وهرميون ملكة صقلية (ص٣٤-٣٥).

وأختتم هذا القسم بما ذكرته جوان هول من تأثير طاغٍ لأوفيد في كُتَّاب ذلك العصر دون استثناء تقريبًا، وكيف كان الشعراء والمسرحيون والقصاصون يستلهمون «أساطير» مسخ الكائنات في صورها المعدَّلة عند معاصريهم إلى الحد الذي يجعلنا نعتبر «تضمين» بعض هذه الصور من باب «التناص» لا من باب السرقة الأدبية (ص٣١). وأعتقد أن تحويل أي مادة (شعرية أو قصصية) إلى الشكل الدرامي يتعدى مجرد «تغيير الشكل» ويتجاوزه قطعًا إلى تغيير «المادة» نفسها، التي يميل الكلاسيكيون إلى اعتبارها «مستعارة»، مثلما يفعل دارسو «السرقات» الشعرية في تراثنا العربي، ف «الشكل» لا ينفصل عن «المضمون» — إذا استخدمنا المصطلح القديم — وتقديم صورة أسطورية في سياق حوار مسرحي يختلف عن تقديمها في سياق قصصي، لأنَّ طبيعة الحوار تتطلب مشاركة المُشاهِد (في المسرح) الذي لا يحكم على الحدث والأشخاص إلا من خلال اللغة، فالراوي (كاتب القصة) يختفي ويحل محله شخوص العمل أنفسهم، وتأثير ما يقولونه آنيٌّ، أي حاضر، بسبب «حضورية الحدث» في المسرح. وهذا ما يناقشه كتاب صدر عام ١٩٨٩م بعنوان «شيكسبير والإحساس بالأداء المسرحي» من تحرير مارفن طومسون ورُوْث طومسون (Marvin & Ruth Thompson)، ويتضمن دراسة بديعة للباحثة إنجا - ستينا إيوبانك (Ewbank) (أشرت إليها سابقًا) تناقش فيها هذه القضية تحت عنوان «من اللغة القصصية إلى اللغة الدرامية: حكاية الشتاء ومصدرها» (ص٢٩–٤٧).

(٨) تطور المداخل النقدية للمسرحية

كان نقَّاد عصر الكلاسيكية الجديدة — أواخر القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر كله تقريبًا — يفضِّلون ما نسميه اليوم «الواقعية» وما كانوا يسمونه «المعقولية»، ويعلون من مكانة اللياقة (مراعاة مقتضى الحال)، ولهذا لم ينظروا ب «عين العطف» إلى حكاية الشتاء.

فإذا تجاوزنا قول بن جونسون (Jonson) بأنَّه يحتقر «الحكايات الخيالية والعواصف وأمثال تلك الأعمال المضحكة» لاشتباهنا في غيرته من معاصره العظيم، فإن درايدن (Dryden) كان يُعبِّر فعلًا عن روح العصر حين قال إنَّ «حكاية الشتاء» من مسرحيات شيكسبير التي تقوم على أُسس يستحيل وجودها في الواقع، وأمَّا الشاعر ألكسندر بوب (Pope)، الذي كان من أوائل محرري مسرحيات شيكسبير (فطبعته للأعمال الكاملة وتعديلاته في نصوص بعضها لا تزال مرجعًا ومهمًّا) فقد رفض في عام ١٧٢٥م أن يُصدق أنَّ الشاعر العظيم نفسه كتب كل المسرحية، ظانًّا أنَّ ما يُنسَب إليه منها لا يزيد على بعض الشخصيات وربما بعض الفقرات. وأمَّا الدكتور جونسون (Johnson)، عملاق النقد في القرن الثامن عشر فقد قال إنَّ المسرحية مُسلية جدًّا على الرغم من كل ما فيها مما لا يقبله العقل، ولم يمتدح إلا أتوليكوس قائلًا إنَّ شيكسبير تصوَّره في صورة «طبيعية جدًّا وقدَّمه بقوة على المسرح.» ولم يبدأ الاهتمام الحقيقي بالمسرحية إلا في العصر الرومانسي، ويبرز الناقد وليم هازليت (Hazlitt) الذي كتب عام ١٨١٧م يمتدح المسرحية من حيث اللغة وتقديم الشخصيات، مشيرًا إلى جَلَدِ هرميون وصبرها على محنتها، ومُطرِيًا شخصية أتوليكوس، ومُثنيًا على الأسلوب المرتبك الملتوي الذي يصوِّر غيرة ليونتيس.

وأما في مطلع القرن العشرين، فإنَّ مسرحيات شيكسبير الأخيرة بصفة عامة، و«حكاية الشتاء» بصفة خاصة، لم تجد من يتولى تحليلها التحليل العميق لأنَّ الشخصيات في هذه المسرحية تفتقر إلى «التركيب» أي إلى العناصر المركبة التي تُغري بالتحليل على عدة مستويات، مثل شخصيات مأساوات شيكسبير التي خصص لها برادلي (Bradley) كتابًا كاملًا (١٩٠٤م) يعالجها فيه معالجة عميقة كأنَّما كانت شخصيات روائية أو تاريخية أو شخوصًا حقيقية، باستثناء وحيد هو شخصية ليونتيس الذي حظى بتعليقات سيكولوجية غزيرة، وكان أحدثها ما جاء به هارولد بلوم (Bloom) في كتابه «شيكسبير وابتكار معنى الإنسان» (١٩٩٨م)، فهو متعاطف مع مذهب برادلي الإنساني، أو ما يسميه البعض المذهب «الجوهري» الذي يرى في كل إنسان «جوهرًا» راسخًا يميزه عن غيره، وهو يطلق على النصف الأول من حكاية الشتاء اسم «رواية سيكولوجية … قصة ليونتيس» (ص٦٣٩). والواقع أننا نلمح جذورًا لهذا الاتجاه في القرن التاسع عشر؛ إذ وصف الشاعر والناقد كولريدج (١٨١٨م) شخصية ليونتيس بأنَّها صورة دقيقة للطبع الغيور، فهو يهتاج دونما سبب مقنع، وهو فظ غليظ في رؤاه وحتى في إحساسه بالعار (النقد الشيكسبيري، المجلد ٣، ١٩٦٠م، ص١١٠–١١٢).

وفي منتصف القرن العشرين بدأ تيار النقد الفرويدي — نسبة إلى عالِم النفس الأشهر سيجموند فرويد (Freud) مبتدع التحليل النفسي ونظريات الكبت واللاوعي ومركبات النقص والتفوق والخوف والولع المرضي — في غزو النقد الأدبي، فكتب ج. أ. ستيوارت (Stewart) كتابًا كاملًا في عام ١٩٤٩م عنوانه «الشخصية والدافع في شيكسبير» يقول فيه إنَّ غيرة ليونتيس نتيجة «لا واعية» لميوله الجنسية المثلية لصديقه بوليكسنيس، ويطبق ستيوارت هنا ما أطلق عليه فرويد اسم «غيْرة الخيلاء المرضية» ومعناها بإيجاز (حسبما يشرحها الناقد) أنَّ «المصاب» بها يدافع عن حبِّه «المكبوت» في اللاوعي بإلصاقه بغيره، أي أنَّه ينكر (استكبارًا، أي من باب الخيلاء) هبوطه إلى هذا المستوى فينقله إلى غيره، ويلخصها الناقد في الصيغة التالية «لست أنا الذي يحبه، بل هي التي تحبه» (ص٣٣–٣٥). وقد مرَّ بنا كيف يُفسر ناقد معاصر هو بيتشر (٢٠١٠م) غيرة ليونتيس بنظرية فرويدية أخرى ألا وهي «النكوص» أو الارتداد إلى الطفولة (انظر القسم الذي أناقش فيه البناء في هذه المقدمة) ولكن السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين كانت الفترة التي ازدهر فيها تطبيق نظريات التحليل النفسي الفرويدية، كما يتبدى لنا من الدراسات المنشورة في مجلة أميريكان إيماجو في تلك الحقبة، وقد اخترت بعضًا منها لإيضاح المقصود: الأولى كتبها ستيفن ريد (Reid) بعنوان حكاية الشتاء عام ١٩٧٠م (ص٣٣–٤٥) ويغوص فيها فيما يُسمَّى المخاوف الأولية لعقدة أوديب التي تؤدي إلى غيرة الخيلاء المرضية، ومعنى هذه المخاوف «قلق الطفل الغريزي من منافسة والده في حبِّه لأمه»، ويؤدي هذا القلق أو الخوف إلى نقل حلبة الصراع اللاواعي إلى ساحة مقبولة اجتماعيًّا، ولا يستطيع ليونتيس أن يجد الشفاء من هذه الغيرة إلا بنقل حبه لبوليكسنيس إلى حب ابنته برديتا (ذاته الأنثوية) وبين فلوريزيل (الذات الذكورية لبوليكسنيس) (ص٣٧). وعلى ما في هذا التأويل من شطط فإنَّه يفسر حماس ليونتيس لتزويج فلوريزيل من برديتا حتى وهو يتصور أنَّها ابنة راعٍ للغنم، ما دام عقله اللاواعي قد ربطها بزوجته، (وهو ما اجتذبه فيها أول الأمر):

بولينا:

مولاي! لا يجمُل بعيونك قط مغازلة فتاة في هذا
العمر الغضِّ! كانت ملكتكم أجدر بالنظرات الحالية،
حتى قبل الموت بما لا يصل إلى شهر واحد.

ليونتيس:

كانت تتراءى لي في هذي النظرات! (إلى فلوريزيل)،
سأُناصرها وأُناصرُك!

(٥ / ١ / ٢٢٤–٢٢٧، ٢٣٠)

والدراسة الثانية كتبها مَري م. شوارتز (Schwartz) في المجلة نفسها عام ١٩٨٠م بعنوان «غيرة ليونتيس في حكاية الشتاء» (ص٢٥٠–٢٧٣) ويربط بين غيرته وبين ضروب القلق السابقة على عقدة أوديب، شارحًا إياها بأنَّ شوق الرضيع إلى رعاية أمه يواجه الخوف من «سوء نية الأم» (ص٢٧٣) وهذا في رأيه ما يجعل ليونتيس ينقَض بكل هذا العنف على زوجته هرميون. ومثلما قال ستيوارت إنَّ مسرحيات شيكسبير تغوص بأساليب بارعة في «أنماط من الصراع عادة ما يرفض العقل الواعي الاعتراف بها» (ص٣٨). يبرر شوارتز مدخله النقدي قائلًا: «إنَّ أي استجابة نقدية تنكر الدوافع اللاواعية من شأنها التقليل من قوة لغة شيكسبير التي تتميز بتعدد الأسباب والعوامل الكامنة فيها» (ص٢٥١). وعلى غرار هذا نشرت كاي ستوكهولدر (Stockholder) كتابًا عام ١٩٨٧م عنوانه الحُلم ينجح: عُشَّاق وأُسرٌ في مسرحيات شيكسبير تستخدم فيه المنهجية الفرويدية، وترى أن حدث المسرحية يمثِّل «مداولات» بين الدوافع اللاواعية لبطل المسرحية ودوافعه الواعية (ص١٥) في غضون تصدي ليونتيس لما تسميه «النوازع التي تفرضها عليه أحلامه» (ص٢٥١).

ولكن هذا لا يعني أنَّ الفترة المذكورة سادتها مناهج التحليل النفسي دون معارضة؛ إذ وَجَدتُ في المجلة نفسها عام ١٩٨٦م دراسة بقلم مايدي ج. لاند (Lande) (ص ٥١–٦٥) تقول إنَّ «أفعال الكلام» هي المدخل الصحيح لفهم المسرحية لا نظرية التحليل النفسي، خصوصًا إذا أردنا فهم «غضب ليونتيس وضعفه» (ص٦٤)، كما يقول ميريديث سكورا (Skura) في كتاب صدر عام ١٩٨١م بعنوان ضروب الانتفاع الأدبي بعملية التحليل النفسي، إنَّ عالم حكاية الشتاء واضح ومحدد المعالِم، و«لا مجال» للدوافع غير الواعية فيه (ص٤٠) كما نشر النَّاقد والمحرر الشيكسبيري ل. سي نايتس (Knights) مقالًا بعنوان ««التكامل» في حكاية الشتاء» في مجلة سيواني ريفيو عام ١٩٧٤م (ص٥٩٥–٦١٣) يقول فيه إننا إن كان علينا أن نستفيد من التحليل النفسي فيجب ألا نطبقه على الشخصيات

بل على أنفسنا، ما دامت الحركة النفسية التي نستطيع أن نعرفها ونقيسها تدور في باطن قارئ المسرحية أو مُشاهدها. ويدلل نايتس على ذلك قائلًا بأنَّ المسرحية تستكشف «حالتين متضادتين من حالات النفس البشرية» (ص٦٠٨)، الأولى حالة «الانغلاق المختل داخل الذات» (ص٦٠٦) وهي التي يمثِّلها ليونتيس، يتبعها توسيع لـ «حلقة العلاقات» في القسم الرعوي من المسرحية، وينتهي من ذلك إلى أنَّ هذه الدراما الشيكسبيرية تجعلنا «نعيش موجات دافقة من الفكر والإحساس والتعاطف، وهي موجات لا بد أن نخبرها باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من نفوسنا» (ص٦٠٤).

وقبل أن أنتقل إلى النقد الجديد أشير إلى ما أتى به من احتفاء بالرمز والأسطورة، وهو ما يتصل بصورة غير مباشرة ببعض ما يترتب على مداخل التحليل النفسي؛ إذ يبيِّن ستيوارت المشار إليه كيف تقترب «حركة النفس البشرية الباطنة اقترابًا شديدًا من مغزى الأسطورة أو الحكايات الشعبية (الفولكلورية)» (ص٣٦). وقد عرضت بعض التحليلات النقدية التي تربط بين العودة إلى العالم الرعوي وعودة الربيع من ناحية وأسطورة بروسربينا من ناحية أخرى، ومن هذه الزاوية نجد أنَّ البناء الرمزي لحكاية الشتاء يسمح بتفسيرها على ضوء نظريات عالِم النفس الأشهر كارل جوستاف يونج (Jung) خصوصًا فيما يتعلق بنظريته الخاصة «بالنشاط الفطري للنفس البشرية» الذي يدفعها إلى الاكتمال والتناغم. وتقول الناقدة إليزابيث بيمان (Bieman) في كتابها شيكسبير: الرومانسات (١٩٩٦م) إنَّ انتقال ليونتيس نحو الاكتمال النفسي تفسره نظريات يونج عن الأنماط الفطرية التي «تعمل» أي تؤثِّر فيما تُسميه عملية «التفرد» الأسطورية، وتختص نمطًا فطريًّا معينًا بهذه الحالة وهو ما يُسمى نمط «الطفل–الشيخ» (puer-senex) الذي قد يفيد نزوع الفرد في مرحلة اكتمال نموه إلى نبذ الطفولة والتطلع إلى النضج، فإذا بلغ النضج كره الشيخوخة وعاد إلى الطفولة (وإن كان هذا يختلف عن النكوص الذي أشرت إليه سالفًا) (ص٨٦). ومن المشهور قول يونج إنَّ كل نفس بشرية تتكون من جانبين: جانب ذكري (animus) وجانب أنثوي (anima) وبيمان تبني على ذلك نظرتها إلى «عملية التفرد» في نفس ليونتيس قائلة إنَّه ينجح أخيرًا في تحقيق التكامل بين الجانبين حين يواجه برديتا، ومن بعدها هرميون في ختام المسرحية، مشيرة إلى ما سبق أن قاله ل. أ. ج. سترونج (Strong) في دراسة له بعنوان «شيكسبير وعلماء النفس» في كتاب عنوانه «الحديث عن شيكسبير»، من تحرير جون جاريت (Garrett) (١٩٥٤م) من أنَّ برديتا تمثِّل الجانب الأنثوي في ليونتيس، وتؤيد ما يقوله من أنَّ عثوره على برديتا

يُتيح له أن يقبل عودة هرميون. كما تقتطف بيمان أقوالًا أخرى تدلِّل بها على وجاهة مدخلها القائم على نظريات يونج، ومنها ما ذهبت إليه ديان إليزابيث درير (Dreher) في كتابها «السيطرة والتحدي: الأبناء والبنات عند شيكسبير» (١٩٨٦م) وتناقش فيه ديان المذكورة «بعث ليونتيس أو ميلاده الجديد عندما يعود إلى الحياة جانبه الأنثوي، أي قبوله لجانب المرأة في نفسه الذي يمنح الحياة» (ص١٥٣).

ومنذ منتصف القرن العشرين وحتى الآن، ونحن نشهد التأثير الغلَّاب للكتاب الذي وضعه نورثروب فراي (Frye) عام ١٩٥٧م بعنوان «تشريح النقد» كما سبق لي أن أشرت، والذي أدَّى إلى إعادة تصنيف الأنواع الأدبية من خلال التدليل على مدى عمق تأثُّر الآداب العالمية بالأساطير والأنماط الفطرية. ولقد درج جيلنا على الافتتان بما جاء به استنادًا إلى منهج السير جيمز فريزر (Frazer) في كتابه «الغصن الذهبي» (١٨٩٠م) وهو الذي جمع فيه الأساطير والطقوس التي تدور حول شخص الملك الذي يموت ثم يُبعث، وكان من وراء التشكيل الفني لقصيدة ت. س. إليوت (Eliot) الرائعة «الأرض الخراب» (انظر دراسات العلَّامة ماهر شفيق فريد في هذا الباب). وفي ضوء مذهب فريزر المذكور، يقدم فراي تحليلًا لم أستطع أن أتجاهله في كتابه «منظور طبيعي: تطور كوميديات شيكسبير ورومانساته» عام ١٩٦٥م، يقول فيه إنَّ حكاية الشتاء تبدأ في شتاء المأساة، وتتضمن صيف الرومانس، ثم تنتهي في ربيع الكوميديا، وإنَّ «أساسها الأسطوري أو البدائي» هو «الحركة نحو الميلاد الجديد وتجديد قوى الطبيعة» (ص١١٩). ومن الواضح أنَّ هذا التوصيف أو التصنيف ينطوي على المخاطرة باختزال الدراما المركَّبة من عناصر متعددة في نماذج خاصة بفصول العام وحسب، ومع ذلك، فإن فراي استطاع تحليل فكرة السعي في طلب شيء، وهي الفكرة التي تتميز بها الرومانسات، وإبداء نظرات ثاقبة في دلالتها، كما ناقش ظاهرة «إدراك الحقيقة» في المسرحية مناقشة عميقة في دراسة له بعنوان «إدراك الحقيقة في حكاية الشتاء» عام ١٩٦٢م، يُلقي فيها الضوء على بناء المسرحية وخيوطها الدرامية بما يتجاوز دورها المنسوب للأنماط الفطرية، والدراسة منشورة في كتاب من تحرير ريتشارد هوزلي (Hosley) بعنوان مقالات عن شيكسبير والدراما الإليزابيثية تكريمًا للأستاذ هاردين كريج (١٩٦٢م)، ص٢٣٥–٢٤٦.

ولَمَّا كانت حكاية الشتاء تركز على ملك لا بد من تجديد حياته، وتصور بوهيميا في صورة الدنيا الخضراء ذات القوة — التي يصورها الشعر الرعوي — فقد أغرت البعض بتقديم تحليلات مستفيضة لها تربط ربطًا وثيقًا بين «ثيمة تغيُّر الفصول»

وبين «الموت والبعث» على امتداد القرن العشرين، وهي التحليلات التي ترى في المسرحية دلالات رمزية أو دينية مثل دراسة تينكلر (Tinkler) المنشورة في مجلة سكروتيني (أي الفحص النقدي) عام ١٩٣٧م، بعنوان حكاية الشتاء (ص٣٤٤–٣٦٤)، التي يقول فيها إنَّ صورة برديتا وفلوريزيل تقترب من صور «أرباب النبات» (ص٣٥٨)؛ فهما يملكان الطاقة على إحياء الأرض الخراب التي أوجدها «أو خربها» ليونتيس. وهي الدراسة التي أدت إلى كتابة دراسة أخرى، بقلم ديفيد هونيجر (Hoeniger) عام ١٩٥٠م، بعنوان «معنى حكاية الشتاء» في مجلة «جامعة تكساس الفصلية» (ص١١–٢٦)، «تطور» الفكرة نفسها. كما وجدتُ إشارات لها في دراسة حديثة نسبيًّا كتبها روي باتينهاوس (Battenhouse) بعنوان «الثيمة والبناء في حكاية الشتاء» (دراسات شيكسبير ٣٣، عام ١٩٨٠م، ص١٢٣–١٣٨)، وإن كانت الأخيرة تركز على الدلالات الدينية التي يحفل بها الفصل الخامس، وتشيع في سطوره منذ البداية:

يا سيدي! لقد فعلت ما الكفاية! قضيت في الحداد
فترة تليق بالقديسين! وما تركت إثمًا واحدًا من دون
تكفير صحيح عنه! بل لقد دفعت في الكفَّارة
زيادة عن كلِّ إثم اقترفته وحان آخِرًا محاكاة الذي
أبدته أرباب السماء من نسيان، فاغفر لنفسك مثلما غفرت!

(٥ / ١ / ١–٥)

ويناقش باتينهاوس بناء المسرحية باعتباره حدثًا رمزيًّا يمثِّل انتصار «رحمة» الله على «خطيئة» البشر (ص١٢٣) مؤكدًا أنَّ النوازع الفضلى للإنسان تلقى في النهاية «جزاءها أو ثوابها من العناية الإلهية» (ص١٢٦)، كما لم يفُته استنباط بعض الإحالات إلى الكتاب المقدس، قائلًا إنَّ السادة الثلاثة الذين يقصُّون نبأ التئام شمل الملكين في الفصل الخامس يُذكِّرون القارئ أو المُشاهِد بالحكماء الثلاثة الذين بشَّروا بمولد المسيح (ص١٢٧). ولا شك أنَّ جمهور شيكسبير كان أكثر وعيًا من جمهور اليوم بالإشارات إلى العهد الجديد، ومن الأرجح أنَّ الجمهور عندما يسمع السيد يقول «في كل طرفة عين سوف نشهد رحمة جديدة من السماء!» (٥ / ٢ / ١٠٦-١٠٧) سوف يتذكر قول القديس بولس إلى مؤمني كورنثة: كيف نتغير جميعًا عندما يُنفخ في الصور «في البوق الأخير» ونكتسب الخلود «في طرفة عين» (كورنثة ١ / ١٥ / ٥٢). ويماثل باتينهاوس في مدخله

المتوازن الناقد ألاستير فاولر (Fowler) الذي يقول إنَّ حكاية الشتاء تُركِّز على «توبة» ليونتيس، وإنَّ هذا الملك يصل إلى — أو يستعيد — «التناغم المعنوي» الذي تمثِّله هرميون، وأنا أصفه بالتوازن لأنَّه لا يبالغ في رسم أنساق دينية صارمة للعلاقات ما بين الشخوص، كما لا يحاول فرض «شكل» خارجي على تصوير المسرحية للحدث، وعنوان دراسته هو «ندم ليونتيس وإصلاح الطبيعة»، مجلة مقالات ودراسات ١٣، ١٩٧٨م، ص٣٦–٦٤، ومدخله بصفة عامة أدعى للقبول (على ما فيه من تأويل) من منهج بريانت (Bryant)، الذي يبالغ في رصد نهج ديني يتخيله في المسرحية، ويحاول إيجاد أصل في الكتاب المقدس أو في التفاسير الدينية لكل لفظة توحي بذلك في النص، وهي المبالغة التي كان النقد الجديد يرفضها، وحتى إذا اعتبرنا مقابلاته اللفظية ممكنة أو محتمَلة، فإنَّها — قطعًا — لن تخطر على بال مُشاهِد المسرح أو قارئ المسرحية للمرة الأولى، وعنوان دراسته هو «رمزية شيكسبير: حكاية الشتاء» وهي منشورة في مجلة سيواني ريفيو عام ١٩٥٥م، ص٢٠٢–٢٢٢.

وتمهيدًا للحديث عن النقد الجديد أقول إنَّ الفترة من أواخر الأربعينيات حتى الستينيات كانت تشترك، على كل ما فيها من تيارات متعارضة، في الاهتمام بالرمزية والصور الشعرية، وخصوصًا أنساق هذه الصور أو «عناقيدها»، إلى جانب التحليل النصي والمقارنات، وكل هذا ينتمي (إلى جانب المفارقة) إلى اهتمامات النقد الجديد، ولا شك أنَّنا نجد فيها من خرج عن روح الفترة فاتجه إلى التأويل مثل بريانت المذكور، ولكن كان فيها نقَّاد كبار لم ينتموا «رسميًّا» إلى النقد الجديد الذي مارسه تطبيقيًّا ودعا إليه نظريًّا كلينث بروكس (Brooks)، وو. ك. ويمسات (Wimsatt)، وأخص بالذكر منهم ويلسون نايت الذي أعتبره ناقدًا انتقائيًّا، فإنَّ إيمانه الديني العميق لم يمنعه من ممارسة التحليل النصي والمقارنة، جامعًا في تفسيره للمسرحية بين رمزية الطبيعة وما في النص من نبرات ذات «طابع مسيحي عميق» (ص٩١)، في الفصل الخاص بحكاية الشتاء، في كتابه إكليل الحياة، المشار إليه آنفًا، وهو ما يختتمه بنبرات شبه صوفية، قائلًا:

> ولكن هذه الدراما، بفضل اللغز الكامن فيها نفسه، ومقولتها التي لم تُحَلَّ وإن كانت لا تعرف الحلول الوسط، تخلق — مثلما يخلق مشهد الحوار حول الزهور على نطاق ضيق — إحساسًا غامضًا روحيًّا بوجود قوى جبارة تمارس عملها من خلال النظام الطبيعي والوعي الديني للإنسان في الحفاظ على الخير، على الرغم من كل ما يبدو لنا من ظواهر أخرى، فالتقاليد الصحيحة قائمة

ولكنَّها لا تفرض المسار، إلى جانب المذهب الطبيعي الوثني. فلقد كان الكتاب المقدس أحد المؤثرات، ولكن إلى جانب الأساطير الكلاسيكية والتراث الرعوي في عصر النهضة، وأمَّا التأثير الأكبر فهو تأثير الحياة نفسها، تلك الربَّة الخالقة الحافظة، وهي التي تجتهد الدراما لتحديد حضورها وقواها الفائقة لكل ما هو بشري (ص١٢٨).

ويحسب لويلسون نايت أنَّه سبق المحدثين إلى التنبيه إلى تأثير الدراما اليونانية، وإن اقتصر ذلك على حاشية في هذه الصفحة الأخيرة من الفصل المذكور يُشير فيها إلى ذلك «وخصوصًا سوفوكليس حيث نجد طاغية يُعاقَب مثل ليونتيس» (المرجع نفسه).

نعلم أنَّ النقد الجديد كان يرفض تحليل الشعر باعتباره نتاجًا لسياقه الثقافي أو تحليل الدراما من حيث «العناصر التي يسهل استخراجها منها» مثل «الحبكة» و«الشخصية»، كما يقول ل. س. نايتس (Knights) في كتابة بعض الثيمات الشيكسبيرية ومدخل إلى هاملت، ١٩٦٠م، خصوصًا في الفصل الأول وعنوانه «بعض الاتجاهات المعاصرة في النقد الشيكسبيري» (ص١٣)؛ إذ يوضح هذا الناقد أنَّ النقد الجديد أصبح يتوسل بما يسميه «الحيوية اللغوية» و«أنساق الصور الشعرية» — بالمعنى الذي حددته كارولاين سبيرجون المشار إليها — أي كيف تمثِّل مجموعات الصور الشعرية نُظُمًا باطنة تخاطب وجدان القارئ أو المُشاهِد، ويضيف نايتس أنَّ هذه وتلك تعتبر مفاتيح تكشف لنا مغاليق «الثيمات المُلِحَّة في أية مسرحية شيكسبيرية» (ص١٤). ومن الطريف أنَّ ف. ر. ليفيس (Leavis) عضو جماعة نقَّاد مجلة سكروتيني قد شارك النقَّاد الجدد رفضهم لتركيز برادلي (المشار إليه آنفًا) على الشخصية، وتصدى ليفيز في دراسته لحكاية الشتاء (في كتابه السعي المشترك ١٩٦٢م) في الفصل الذي جعل عنوانه «نقد مسرحيات شيكسبير الأخيرة» لتبيان طبيعة إحدى القضايا التي شغلت هؤلاء النقَّاد؛ إذ انتهى من تحليله إلى أنَّ «الثراء المجسد» في لغة المسرحية يؤكد عمق مادتها الإنسانية ويناقض ما يزعمه العنوان (أي حكاية الشتاء) من أنَّها قصة خرافية (ص١٧٥)، وهي المفارقة التي ألمحت إليها من قبل. وعلى غرار ذلك نجد أنَّ ديريك ترافيرسي (Traversi) في كتابه شيكسبير: المرحلة الأخيرة (١٩٥٣م) يقدم تحليلًا دقيقًا للنسيج اللغوي وموسيقى الشعر، ويخلص منه إلى نتيجة مفادها أنَّ هذا وذاك يتجلى فيهما إيقاع الخبرة الإنسانية في النص خصوصًا عندما يتحول الحدث من «الانهيار التراجيدي» إلى «التناغم الشامل» كما ينتهي إلى أنَّ الحبكة — بمعناها المعروف — تختفي ما دامت «الصورة الشعرية قد هضمتها فأصبح التفاعل

بين هذه الصور يتضمن كل ما يمكن أن نسميه حبكة»، وهكذا لا يتناول ترافيرسي المشهد الأخير باعتباره «انتصارًا» للحركة المسرحية أي للفعل المسرحي أمامنا، بل باعتباره «تتويجًا للتطور المعقد للموارد الشعرية» (ص١٠٦–١٠٧، ١٠٨).

وإلى جانب النقَّاد الجدد الذين كانوا يطلبون «ويمارسون» تجاوز الحبكة والأعراف الدرامية، اتجه عدد من النقَّاد إلى دراسة حكاية الشتاء من حيث انتماؤها التاريخي، ومن حيث بناؤها الدرامي (سواء كان ثنائيًّا أو ثلاثيًّا) مع وجود الروابط اللازمة فيما بين الأجزاء، وكذلك — وهو الأهم — من حيث النوع الأدبي. ويقول أوفرتون في كتابه مناظرة النقَّاد حول حكاية الشتاء (١٩٨٩م) إنَّ الهدف من دراسة النوع لم يكن «التحديد النقدي الضيق» له بل استكشاف الأعراف النوعية التي كان شيكسبير يستمتع بتحديها بقدر ما كان ينتفع بها أو يعيد صوغها (ص٣٤). فالمعروف، كما قلت في مستهل المقدمة، أنَّ حكاية الشتاء تنتمي إلى مجموعة من المسرحيات الشيكسبيرية الأربع التي كثيرًا ما تُوصَف بأنَّها مسرحياته الأخيرة، وتستند إلى حبكة باندوستو الرواية النثرية التي كتبها روبرت جرين، ولكن فريقًا من نقَّاد هذه الفترة كانوا يصرون على تبيان «التحويلات» البنائية والنسيجية التي تجعلها عملًا جديدًا متفردًا يتجاوز هذه الرواية تجاوزًا شبه كامل، على نحو ما يفعل فِيتزرُوي بايل (Pyle) في كتابه حكاية الشتاء: تعليق على البناء، ١٩٦٩م؛ إذ يقطع في مقدمته بأنَّ المسرحية تمثِّل «تحويلًا كاملًا لمصدرها الأَوَّلي» (ص١١)، كما تعمد أليسون ثورن (المشار إليها) في الكتاب الذي حررته عام ٢٠٠٣م، عن رومانسات شيكسبير في سلسلة دراسات حالة جديدة إلى تعميم هذا الحكم بحيث يشمل جميع رومانسات شيكسبير، قائلة إنَّ الشاعر يبدو فيها باحثًا عن «إطار توفيقي» متحرر من «أوجه القصور المعرفية» الخاصة بـ «طرائق التمييز النوعي التقليدية» (ص٣) وتعني بهذا أنَّ شيكسبير كان يبحث عن صيغة تُوَفِّقُ بين أعراف الرومانسة المتوارثة وطموحه الشعري إلى استشفاف ما يَخفَى عن عين الرائي أو القارئ للرومانسة من مادة إنسانية حافلة لم تلقَ الاهتمام اللائق بها من كُتَّاب الرومانسات. فإذا كان بعض دارسي المسرحية قد حددوا معالم «الرومانس»، كنوعٍ أدبي مميز، مثل بيتيت (Pettet)، في شيكسبير وتقاليد الرومانس (١٩٤٩م)، ومثل هوليت سميث (Smith) — في رومانسات شيكسبير (١٩٧٢م) — فإنَّ أحدًا لم ينجح حتى السنوات الأخيرة في تفسير ما تتميز به المسرحية بوضوحٍ من روح «السخرية والتهكم» وهي «روح» تتناقض كل التناقض مع أعراف الرومانس، وهو ما اجتهد سايمون بولفري (المشار إليه آنفًا) في مناقشته

في كتابه أواخر مسرحيات شيكسبير: عالم جديد من الكلمات (١٩٩٧م) كما يتوسع في إيضاح دور السخرية والتهكم في تقويض بعض أعراف الرومانس التي تحدثت عنها في المقدمة (ص٣٩ وما بعدها من كتابه). وكنت قد أشرت إلى ما قاله بلوم في كتابه الذي ذكرته (١٩٩٨م) من أنَّ المسرحية قد تكتسب صفة الرواية السيكلوجية إذا فصلنا «قصة ليونتيس» عن باقي عناصرها (ص٦٣٩) ولكنه في الواقع يعود إلى مناقشة المسرحية في الفصل التالي من كتابه الضخم لا للتركيز على العناصر الإنسانية التي يتشكل منها ليونتيس (وتتفق مع موضوع كتابه) بل للتطرق إلى براعة المزج بين الأنواع الأدبية، وهو ما يؤدي إلى إظهار جوانب أخرى من «معنى الإنسان» (موضوع كتابه)، ولذلك يفضِّل بلوم ألا توصف المسرحية بأنَّها «رومانسة رعوية» بل يقترح وصفها بأنَّها «كوميديا جروتسك» أي ذات عناصر «زخرفية غريبة» قد تكون «مخيفة» أيضًا! ويصل إلى ذروة تحليله في ص٦٦٠، حيث يقول إنَّ الإنسان قد يضحك على الغريب المخيف «الجروتسك» وهو ما يفسر كون المسرحية كوميديا. والواقع أنَّ المسرحية، كما سبق أن بينت في قسم النوع الأدبي في هذه «المقدمة»، تتجاوز أي تعريف ضيق النطاق، أو حتى واسع النطاق، مثل الذي قال به مارفن هيريك (Herrick) في كتابه التراجيكوميديا: نشأتها وتطورها في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا (١٩٥٥م) وهو الذي يقول إنَّها «تراجيديا تنتهي نهاية سعيدة» ص٣١٧، وأعتقد أننا ما زلنا في لجة هذه التعاريف المتضاربة.

وأضيف بعد هذه الفقرة الطويلة أنَّ حيرة نقَّاد منتصف القرن العشرين إزاء النوع المسرحي الذي تنتمي «حكاية الشتاء» إليه، وانغماس بعضهم الشديد في مناقشة هذه القضية «قضية النوع الأدبي بصفة عامة» مثل روزالي أ. كولي (Colie) (انظر كتابها «فن شيكسبير الحي»، ١٩٧٢م، وخصوصًا فصلًا عنوانه «منظورات للفن الرعوي: الرومانس، والكوميدي والتراجيدي» ص٢٤٤–٢٦٧) لم يمنع الجميع بلا استثناء تقريبًا من امتداح الطابع التجريبي «المغامر» لحكاية الشتاء، فمثلما قالت كولي إنَّ قلقلة المنظورات في التراجيكوميديا، والتحولات المفاجئة في «النغمة»، تهدف إلى «قلقلة» القارئ أو المشاهِد، تقول معاصرتها جوان هارتويج (Hartwig) إن هذه القلقلة تؤدي إلى جعل الجمهور «مشاركًا في الحدث ومنفصلًا عنه في الوقت نفسه» ولهذا فإن غرضها يتجاوز الإثارة في ذاتها، لأننا «مدعوون إلى كشف الوهم الفني نفسه، بكل ما يتميز به من حيل مسرحية صريحة، والتغلغل من خلاله إلى مستوى للحقيقة كنا نطمح إليه دون أن ندري» (ص٧ و٣١ من كتابها «رؤية شيكسبير التراجيكوميدية»، ١٩٧٢م). وعبارتها توازي «أو تكاد توازي» ما انتهى إليه هوارد فيلبرين (Felperin) في كتابه عن «الرومانس الشيكسبيري»،

١٩٧٢م، المشار إليه آنفًا، من أنَّ هذا «الغرض» هو أن «يكون الفن من أجل الحياة» (ص٢٤٤). وقد سبقت لي الإشارة إلى إعجاب بربارا مووات «بفنون الصنعة المسرحية» عند شيكسبير في «حكاية الشتاء» التي تصفها بأنَّها خير مثال على «الصنعة المسرحية المفتوحة» أي التي تستخدم «بثَّ الصلات بين الثيمات» و«خلخلة مواقع الشخصيات» وهي أساليب تميز «تأملات شيكسبير الناضجة» في فنِّه المسرحي، وتُعتَبَر وسيلة لتقديم «الحياة بكل تعقيداتها، تراجيدية وكوميدية، رائعة وفظيعة، حقيقية وموهومة» (ص١١٧، ١١٩ من كتابها: الصنعة المسرحية في رومانسات شيكسبير، ١٩٧٦م). واستمرت هذه «النظرة» إلى ما بعد ١٩٨٠م، بل وتعمقت عند بعض دعاة ما بعد الحداثة، مثل كيرنان ريان (Ryan) الذي حرَّر كتابًا عن «مسرحيات شيكسبير الأخيرة»، ١٩٩٩م، ويقول في مقدمته إن هذه المسرحيات تتجاوز واقعية المحاكاة، وتقدم بدلًا منها «خطاب المستقبل». وهو يركز في تلك المقدمة على تحليل حديث الزمن في مستهل الفصل الرابع، وينتهي من تحليله الشائق إلى أنَّ الحديث يمثِّل نموذجًا للطابع المؤقت في كل شيء ولكل فعل، قائلًا إنَّ شيكسبير في هذا المشهد القصير يقدِّم صيغة زمنية جديدة تجمع بين المستقبل والماضي (ويسميها صيغة «المستقبل التام» للفعل) ومن خلالها يُوَسِّع من نطاق الممكن والمحتمل (ص١٦–١٨).

(٩) المسرح والميتامسرح

يهتم دارسو الفنون الدرامية بطرائق العرض المسرحي والظروف المادية له اهتمامهم بالنص المسرحي الذي قد يُعتَبَر أدبًا من نوع خاص، فقد يقرؤه الناس ويستمتعون به في ذاته، ولكنَّه يظل مرتبطًا بأسلوب تقديمه على المسرح وظروف هذا المسرح، أي المكان المادي الذي نطلق عليه اسم «خشبة المسرح»، حتى ولو كان مكانًا طبيعيًّا مثل ساحة في الخلاء أو ركن في حديقة عامة، وقد لا يكون فيه من «الديكور» المسرحي إلا ما يتوافر عادة في تلك الأماكن مثل المقاعد أو الأرائك أو ضروب السياج النباتي والشجر وأحواض الزهر. والباحثون يهتمون بإقامة علائق بين هذه الأماكن وبين الحوار المسرحي، وخصوصًا بين ما ينص المؤلف عليه من قطع الديكور اللازمة في الإرشادات المسرحية إلى جانب «الحركة» الجسدية (بما في ذلك نبرات الصوت وأنغام الإلقاء) التي يتصورها أثناء الكتابة، وقد يلتزم بها مخرج العمل المسرحي أو لا يلتزم، إذا رأى أنَّ تجسيده للنص

يستلزم استبدال غيرها بها تحقيقًا لمفهومه أو «تصوره» الخاص للنص، أو لأنَّ ثقافة الزمن الذي تُقدَّم فيه المسرحية (أو ثقافة المكان) تحتم العدول عمَّا كتبه المؤلف.

وقد اهتمَّ نقَّاد المسرح، خصوصًا من تخصصوا في تاريخه، بطبيعة مسرح شيكسبير وكيف أثرت ظروف هذا المسرح في طبيعة العروض المسرحية المقدَّمة فيه، بل وفي طبيعة النص الشيكسبيري نفسه، فنجد مثلًا أنَّ أحد هؤلاء النقَّاد يستدل من تقديم «حكاية الشتاء» في مسرح مغلق ابتداءً من عام ١٦٠٨م، (مثل مسارحنا المسقوفة التي لا تتسع إلا لعددٍ محدود من أفراد الجمهور) في موسم الشتاء، أن شيكسبير كتب المسرحية لجمهور من الخاصة (إن لم يكن من «المثقفين»، أي من تلقَّوا قدرًا معينًا من التعليم) مثل ج. أ. بنتلي (Bentley) في الدراسة التي نشرها عام ١٩٤٨م، بعنوان «شيكسبير ومسرح بلاكفرايرز» في مجلة «دراسات شيكسبيرية» (ص٣٨–٥٠) ولكن بعض الباحثين الآخرين عارضوا هذا الرأي قائلين إنَّ الرومانسات بطبيعتها ومسرحيات شيكسبير الأخيرة منها، تتطلب الجمهور العريض، ولذلك فقد قُدِّمت على المسرح المغلَق والمسرح المكشوف لأنَّ النوعين يلائمانها، مثل الباحث ألفريد هاربدج (Harbage) في كتابه «جمهور شيكسبير» (١٩٦١م) الذي يقول إنَّ معظم إنتاج شيكسبير قُدِّم في مسرح الجلوب (المفتوح) حيث كان الجمهور يضم المثقفين والعامة (ص٩٠).

والقارئ اليوم الذي «يستمتع» بأنساق الأساطير والصور الشعرية التي يزخر بها النص، أو الدارس الذي يتعمق في دلالاتها «الأدبية» أو «الفنية» لا بد أن يذكر أنَّها جميعًا تمثِّل جانبًا من الكلام المنطوق الذي لا بد أن «يحيا» عند إلقائه على المسرح، ويكتسب دلالاته الآنية فيه، والمرجح أن يفوت غير المثقفين بعض هذه الدلالات، وأن يزيد استمتاع المثقفين بها، حتى لو قُدِّمت المسرحية على مسرح مفتوح، ما دام الممثِّل يتحكم في أسلوب إلقاء هذه الإشارات الأسطورية والصور الشعرية ولو اقتضى الأمر تكرارها، بل وأكثر من مرة! وإلى جانب كون المسرح مغلقًا أو مفتوحًا، علينا أن نعمل حسابًا لمساحة خشبة المسرح نفسها، وما إذا كانت تسمح بابتعاد أحد الشخوص إلى الحد الذي يحُول دون سماعه ما يقوله آخر «أو اثنان أو ثلاثة» مثلما يحدث في مشاهد أتوليكوس، حين يتقدم من الجمهور ويقول كلامًا لا يسمعه غيره من الحضور على المسرح، أو كما نشهد في المشهد الثاني من الفصل الأول حين «يبتعد ليونتيس ليُحادث أحد أفراد الحاشية» عند السطر ٤٢ تاركًا زوجته الملكة حتى تحاول إقناع الضيف بوليكسنيس بالبقاء، وفق ما يقوله المحررون المحدثون، ثم يعود ليونتيس إليهما، حسبما تقول الإرشادات المسرحية

الحديثة، فلا يسمع إلا آخر كلماتهما المتبادلة، وهو ما يؤكد له شكوكه، وهذا هو الجزء المقصود:

هرميون:

غفرانك اللهم! حذار أن تواصل استخدام هذا المنطق!
هذا وإلا قلتَ إنني وزوجتك ... من الشياطين!
ولكن استمر ... فإنَّنا سنقبل المساءلة،
إن كان أول الذي اقترفتماه من خطايا ... معنا!
(يقترب ليونتيس ويُصغي لما يقال.)
ولا تزال عندنا تقوم هذه الخطيئة،
من دون زلة أخرى بغيرنا.

ليونتيس: فهل نجحتِ في إقناعه؟
هرميون: لَسَوْف يبقى سيدي.

(١ / ٢ / ٨٠–٨٧)

ويعلق ج. ل. ستيان (Styan) في كتابه «الصنعة المسرحية عن شيكسبير» (١٩٦٧م) على أنَّ هذا يُماثل التوزيع الموسيقي، أي تحديد أيَّة آلات تعزف أيَّة ألحان، أو حتى يشبه النوتة المسرحية (قياسًا على النوتة الموسيقية») فإنَّها دائمًا ما تخضع لظروف خشبة المسرح المادية، قائلًا إنَّ الممثل الذي يلعب دور ليونتيس هنا لا بد أن يستغل المساحة الضخمة لخشبة المسرح في الابتعاد، وعدم المشاركة في الحوار، مع التطلع بعين قلقة إلى حوار زوجته مع الضيف الملك بوليكسنيس، خلال السطور التي تزيد على أربعين، وقد تزيد على خمسين إذا اقتضى الأمر، وفي هذه الحالة عليه أن يبتعد عنهما قبل السطر ٤٢، حتى يتمكَّن من الوصول في اللحظة التي لا يسمع فيها إلا العبارات التي يمكن تفسيرها على أنَّها اعتراف من الملكة بخطيئتها مع بوليكسنيس، ما دام ضمير الجمع المتصل هو ضمير الجمع الملكي (ص٨١). ويؤكد ستيان ضرورة ضبط الإيقاع حتى عند إلقاء هرميون سطريها الأخيرين (١ / ٢ / ٨٤–٨٥) بحيث يبرز إمكان إشارتهما إلى علاقة «خاصة» (آثمة) مع بوليكسنيس، وبحيث يصل ليونتيس في لحظة إلقائهما تمامًا، لا قبلها ولا بعدها! كما يُشير ستيان إلى أنَّ على هرميون أن تقف ساكنة في دور التمثال

خمس دقائق، وهي المدة اللازمة لإلقاء ما يزيد على ثمانين سطرًا، وبعدها تبدأ حركات مسرحية محسوبة بدقة ثم تصل إلى ذروتها عندما تهبط هرميون من قاعدة التمثال وتعانق زوجها في صمت (ص١٣٥).

ودائمًا ما يُشير ستيان إلى ما يتميز به مسرح شيكسبير من جوانب تنتزع عنه الوهم المسرحي، وهو من «أبعاد» مسرح شيكسبير التي يقول ستيان إنَّها ضاعت (أو فسدت) بسبب ميل مخرجي القرن التاسع عشر، مثل وليم ماكريدي (Macready) وتشارلز كين (Kean) إلى الواقعية التي قد تصل إلى حد «الطبيعية»؛ إذ إنَّ محاولة تقديم حدث يتسم بالكثير من سمات الرومانس في قالب واقعي «يُفسد» جو الغرابة والدهشة التي يؤكدها كبار المحدثين، ويخصص لها بيتشر بضع صفحات في مقدمته، يختتمها بأنَّ الغرابة تبدأ عندما يحاول ليونتيس تغيير العالم «الحقيقي» وفقًا لعالمه «الخاص»، وهو ما يمثِّل بداية الحدث الحقيقي في «حكاية الشتاء»، في حين أنَّ فن «الماصك» (انظر مناقشة هذا الفن في مقدمة الترجمة العربية «للعاصفة»، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٢٢–٢٦) كان يركز على التحويل الرمزي من الخارج، مع اقتصار مصدر العجب على الشعر وعلى التغييرات المدهشة للمناظر، ثم يقول:

> وأمَّا في منزل بولينا في «حكاية الشتاء» فنحن لا نثق قط في تحوُّل التمثال إلى هرميون، أو في عدم تحوله. ومنبع العجب هو أنَّ الشخوص في المسرحية يريدون ذلك، وأنَّ أفراد الجمهور يريدونه كذلك، بل يريدونه بشدة تبلغ حدًّا لا يقف عند قهر العقل والمنطق، كما يزعم أتباع أرسطو، بل إنَّ الذي يُقهر هو الشك المدمر للنفوس. وهذا هو التحول — في النفس وفي الذهن — الذي تحدثه المسرحية. (ص٧٢)

وفي القرن الحادي والعشرين كذلك أصدر ألان ديسين (Dessen) كتابًا عنوانه «إعادة كتابة شيكسبير: النص والمخرج والعروض المسرحية الحديثة»، ٢٠٠٢م، يقول فيه ويشرح كيف يمكن أن يتعلم المُخرج الحديث شيئًا من العودة إلى النص الأصلي. ففي «طبعة الفوليو الأولى» (١٦٢٣م) يقول النص بعد السطر ٣ / ٢ / ١٠ «الصمت!» ويطبعها بالحروف المائلة، إشارة إلى أنَّها من «الإرشادات المسرحية» بعد استدعاء هرميون إلى المحاكمة، وهي التي تحوَّلت في جميع الطبعات الست التي عندي «وفي غيرها» إلى جزء من نداء الحاجب الذي يأمر بالصمت في قاعة المحكمة، كما ينص على ذلك في

الهامش فرانك كيرمود في طبعة سيجنت. ولكن ديسين يقول (ص٢٢٩-٢٣٠) إنَّها قد تُعبِّر عن «لحظة مكهربة» على المسرح إذا قصد بها الإشارة إلى امتناع هرميون عن المثول في المحكمة، أو عن الرد على ما يقال! ويقول ديسين «وكلما استمر الصمت زاد تكهرب الجو» (ص٢٣٠). ثم يضيف إنَّ الكلمة قد تفيد في الإشارة إلى صمتها في مشهد التمثال الأخير (٥ / ٣) مدافعًا عن اقتصارها على قول أسطر سبعة وحسب.

وتتوسع الناقدة جين هوارد (Howard) داعية التاريخية الجديدة، في إمكان ما أشرت إليه بعبارة «التوزيع الموسيقي» (وعبارتها هي التوزيع الأوركسترالي) قائلة إنَّ على المخرج لـ «حكاية الشتاء» أن يُحاكي ما نتصور أنَّه كان يمثِّل توزيعها الأوركسترالي «البصري والسمعي والحركي» في أيام شيكسبير، وتعني به توزيع مؤثرات النص الكثيرة ما بين مظاهر الممثلين وأصواتهم وحركاتهم على المسرح (التوزيع الأوركسترالي في شيكسبير، ١٩٨٤م، ص١٣٦) والواقع أنَّها تتوسع فيما قاله تشارلز فراي (Frey) أولًا في دراسته عن «حكاية الشتاء» التي نشرها عام ١٩٧٨م بعنوان «تفسير حكاية الشتاء» في مجلة دراسات الأدب الإنجليزي (ص٣٠٧–٣٢٩) قبل أن يكتب كتابًا كاملًا عن المسرحية بعنوان «رومانسة شيكسبير الشاسعة: دراسة لحكاية الشتاء»، ١٩٨٠م، وهو يعبِّر في دراسته الأولى عن طموح أكبر من طموح هوارد، بحيث يجمع بين دلالات «النص الأدبي» ودلالات العرض المسرحي، ويسميه أسلوب «الأبعاد المتعددة» وأسلوب «التأثير الزمني» ويعني به عدم تجاهل التوالي الزمني «لأبنية الأفكار» وكذلك «للمكتشفات التي تتوالى في لحظات متعاقبة» في أثناء تقدُّم حدث المسرحية إلى خاتمته الزمنية. ومن ثم فإنَّ فراي يركز على إيضاح كيفية دلالة «عناقيد إيقاعات المَشَاهد، وظواهر الأسلوب، وأنساق الأحداث» على التوزيع الأوركسترالي للقوة الدافعة للمسرحية (ص٣١٢، ٣١٣). وأمَّا في كتابه المذكور فإنَّه ينجح في الجمع بين اهتمامات القارئ «الأدبي» وبين اهتمامات مُشاهد المسرح (انظر ص١١٤ خصوصًا).

ولكن كسر الإيهام المسرحي الذي ألمحت إليه آنفًا، في غضون عرضي لكتاب ستيان، لا يقتصر على ما ذكرته من إشارة النص إلى نفسه، مثل الكثير من نصوص شيكسبير، ولكنَّه يتضمن تذكير أفراد الجمهور بأنَّهم في مسرح ويشهدون مسرحية، وتشجيعهم على إقامة علاقة بين ما نسميه «الوهم الدرامي» والعالم الحقيقي الذي يعيش فيه أفراد الجمهور. والكتابان اللذان يعتبران الأساس الأول لهذه النظرة هما كتاب

آن رايتر (Righter) «شيكسبير وفكرة المسرحية» (١٩٦٢م) وكتاب جيمز كولدروود (Calderwood) «الميتادراما الشيكسبيرية» (١٩٧١م). ومنذ صدورهما والنقَّاد يناقشون الآثار المحتملة — من الزاويتين الجمالية والشعورية — لهذا الوعي من جانب المسرح بأنَّه مسرح، أو ما يسمى «الوعي الذاتي المسرحي». وقد سبقت لي الإشارة إلى تحليل مولي م. ماهود في كتابها «التلاعب اللفظي في شيكسبير» (١٩٥٧م) للمعاني المختلفة لكلمة «اللعب» ومشتقاتها، (وأساسًا اللهو البريء في مقابل لعب الأدوار والخداع) في قول ليونتيس الشهير «اذهب غلامي والعب! فإنَّ أمَّك تلعب! وأنا كذلك ألعب» (١ / ٢ / ١٨٧) وما يليه. وقد التقط هذا الخيط وتوسَّع فيه الباحث توماس ف. فان لان (Van Laan) في كتاب أصدره عام ١٩٧٨م بعنوان «لعب الأدوار في شيكسبير» يبيِّن فيه كيف يطوِّر ليونتيس «فكرة المسرحية الصغرى» فيغدو «مؤلفًا مخرجًا» عمدًا سواء في قوله المشار إليه أو في مشهد المحاكمة (ص٢٢٧، ٢٣٦) قائلًا إنَّ الملك ينعم النظر في غموض دلالة «اللعب» مستغلًّا هذا الغموض في التعبير عن إحساسه العميق بالاغتراب أي بالحرمان من أمن الأسرة المتماسكة، كما يقول، على نحو ما نشهد حين يخاطب الجمهور حتى دون توجيه الخطاب مباشرة إلى المُشاهدين في المسرح قائلًا:

بل بيننا الكثير منهمو، في اللحظة التي أقول فيها هذا،
وكلهم أحاط بالذراع زوجته ... وليس فيهم من يرى
بأنَّ شخصًا قد أتى يصيد في غيابه بماء بِرْكَته،
وأنَّ جاره اللَّصيق يأخذ الأسماك من مائه.
فجاره اسمه «بسَّام»! في ذاك لي بعض العزاء ... نعم!

(١ / ٢ / ١٩٢–١٩٦)

والواقع أنَّ باقي مناجاة (مونولوج) ليونتيس موجَّه للجمهور، فهو حين يُشير إلى طغيان «كوكب الفجور» يدعو السامع إلى أن يدرك جبروت هذا الكوكب بفعل الأمر «أدرك» ثم يستخدم فعلَيْن بعده من أفعال الأمر، مباشرة أيضًا: «اعلم وثق في هذا» (٢٠١، ٢٠٣).

وأمَّا رايتر فإنَّها تركز على المفارقة في الموقف «الميتامسرحي» لكل من هرميون وابنتها برديتا، فإنَّ هرميون ترى نفسها في صورة من يشارك في عرض مسرحي ابْتُكِرَ

«لِسلْبِ ألباب المُشاهدين في المسرح» (٣ / ١ / ٣٥-٣٦) معبرة بذلك عن الهوان الذي تشعر به بسبب اضطرارها إلى الدفاع عن نفسها علنًا، كما تقول إنَّ برديتا تبدو لنا في أول مشهد نراها فيه في صورة «ممثلة تلعب دور الملكة» أي إنَّها تعي أنَّها تلعب دورًا أرستقراطيًّا في حفل جزِّ صوف الأغنام، لكنَّها لا تعي بأنَّها في الواقع تمثِّل دورها الحقيقي (لأنَّها أميرة وسوف تصبح ملكة في المستقبل) (ص١٧٨) ثم تقول رايتر «الواقع أنَّ الحياة واللعب لا ينفصلان» إذ سرعان ما تُكتَشَفُ الحقيقة المذكورة، تمامًا مثلما يَكتَشِفُ الجمهور أنَّ التمثال هو هرميون نفسها «فما كان يبدو وهمًا كان دائمًا حقيقة واقعة» (ص١٨٠).

كما انبرى نقَّاد الميتامسرح لمناقشة العلاقة بين الفن والطبيعة، وهو ما ناقشته في القسم الخامس من هذه المقدمة، وهي علاقة معقدة أعتقد أنني أوفيتها حقها في ذلك القسم، وإن كان عليَّ هنا أن أشير إلى ارتباطها بالميتامسرح، وكان من أوائل من تنبَّهوا لهذا الارتباط في «حكاية الشتاء» بيتر إيجان (Egan) في كتابه الذي أصدره عام ١٩٧٥م بعنوان «الدراما داخل الدراما: وعي شيكسبير بفنِّه في الملك لير، والعاصفة، وحكاية الشتاء» وفيه يبيِّن أنَّ الشاعر في كل مسرحية من هذه المسرحيات يقدِّم «بيانًا فنيًّا جسورًا» يرسم فيه حدود الصلات «الجمالية والأخلاقية» بين الفرد والواقع كما يقول (ص٨٩ و٥٧) ويفصل فيه القول عن الدلالات المباشرة التي نجدها في ربط دهشة المتفرجين مما يدور على المسرح بدهشتهم مما يجري في حياتهم الواقعية، مستغلًّا الأفكار الشائعة، في ذلك العصر عن السحر، في إثارة العجب والإحساس بأنَّ المسرح مرتبط بالواقع اليومي، وهي الفكرة التي عاد لها بالتفصيل ناقدٌ معاصر هو ت. ج. بيشوب (Bishop) في كتابه «شيكسبير ومسرح الدهشة»، ١٩٩٦م.

(١٠) المداخل النقدية الحديثة (من ١٩٨٠م حتى اليوم)

سبق لي أن تعرضت لأهم النظرات النقدية في المسرحية في هذه العقود الثلاثة في غمار التحليل العام للمسرحية، ولكنني سوف أتناول الآن المداخل التي يُمكن في إطارها تحديد تَوَجُّه بعض مجموعات النقَّاد الذين كتبوا دراسات مهمة عن المسرحية في هذه الفترة، مقتصرًا على مدخلين أراهما يحتلان مكانة بارزة في العقود المشار إليها، وهما التاريخية الجديدة/المادية الثقافية، والنقد النسوي.

(١٠-١) التاريخية الجديدة والمادية الثقافية

تتميز التاريخية الجديدة (إلى جانب نسبة كبيرة من نظريتها النقدية المتأثرة بتيار ما بعد الحداثة) بأنَّها ترفض النظرة «الجوهرية» للأدب، ومعناها القول بأنَّ الأدب يركز على الفرد ويقدم نظرات عالمية لا علاقة لها بالتاريخ وقادرة على النفاذ إلى «جوهر» الطبيعة البشرية. وهكذا فإنَّ التاريخية الجديدة لا تركز، مثل المداخل الأخرى، على الاهتمامات الإنسانية بالشخصية واللغة والشكل، بل على ما اكتشفه التاريخيون الجدد من ضروب «خطاب السلطة» في الأدب الدرامي في بواكير العصر الحديث. ومعنى هذا أنَّهم يميطون اللثام عن «استراتيجيات» معينة قد تُمكِّن نصًّا من الطعن في الأيديولوجيات السائدة في عصر من العصور، وإن كان ينتهي الأمر به إلى إعادة التعبير عن هذه الأيديولوجيات، أي بما يُسمَّى «احتواء» أية عناصر تُعتبَر أو تمثِّل عدوانًا أو تجاوزًا للأوضاع الاجتماعية «المقبولة». وقد انهمك دعاة المادية الثقافية؛ الجناح اليساري البريطاني للتاريخية الجديدة، في الفحص الدقيق للطرائق التي تنشأ بها الصور الأدبية «أي الصور التي يرسمها الأديب في أعماله» من الأحوال القائمة في مجتمع من المجتمعات، وعلى ضوء هذا المفهوم يمكن أن تُعتبَر مسرحيات شيكسبير ذات أصول أو جذور راسخة في السياقات السياسية والثقافية والاقتصادية لفترة أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، وباعتبارها «كلامًا» أو «خطابًا» (وفق المصطلح الجاري) فقد تنزع إلى الطعن في «أيديولوجيا الحكم المطلق» للقصر الملكي لا مساندتها بصورة تلقائية. والمعروف أنَّ جين هوارد (Howard) كانت قد حددت مسار التاريخية الجديدة في دراستها التي أشرت إليها في مقدمتي لترجمة «ضجة فارغة» لشيكسبير عام ٢٠٠٩م (ص٧١-٧٢) حين قالت في مقال لها نُشِر أولًا عام ١٩٨٦م «إنَّ من أهم ما يميز التاريخيين الجدد عمن سبقوهم، إنكارهم حصر النظر إلى النصوص في اعتبارها انعكاسًا لواقعها الاجتماعي مثلما يعكس سطح المرآة الأملس صور ما يقع عليه من أشياء أي بصورة سلبية، فهم يرون أنَّ النصوص الأدبية تمثل تفاعلًا إيجابيًّا مع الواقع، وقد يؤدي ذلك إلى تغييره، وسبيلها إلى ذلك يتمثَّل في خلق التعارض والتعدد بين المعاني والقضايا المطروحة» (انظر نص كلام هوارد في ص٧١ المشار إليها أعلاه). وهكذا فإنَّ الاهتمام بأصوات المهمشين أو «الأصوات المهمشة» الذي يبديه دعاة المادية الثقافية يبيِّن كيف كانت هذه النصوص كثيرًا ما تقاوم الثقافة السائدة وتفتح الطريق أمام إمكان التغيير الاجتماعي.

وتقول هول (٢٠٠٥م) إنَّ «الرومانس باعتباره نوعًا أدبيًّا لم يأت بالثمار الوافرة في التحليل الأيديولوجي مثل تراجيديات شيكسبير» (ص١٤٨) ومع ذلك فإنَّ «حكاية الشتاء» تثير عدة قضايا اهتم بها نقَّاد التاريخية الجديدة والمادية الثقافية؛ إذ تقول كونستانس جوردان (Jordan) في كتابها «الأسر الملكية في شيكسبير: الحاكم والرعية في الرومانسات» (١٩٩٧م) إنَّ «حكاية الشتاء» تصور ملكًا طاغية، وتسهم بذلك في الخطاب السياسي حول «الانحراف بسلطة الحكم» في الوقت الذي كان نزوع جيمز الأول إلى الحكم المطلق يتحدى الدعوة إلى الملكية الدستورية أو حتى «المزج بين الحكم الدستوري والحكم الملكي» (ص٣٠، ٣٣) وتشير جوردان في كتابها إلى الدراسة التي كتبها وليم مورس (Morse) وأشرت إليها من قبل وعنوانها «الميتانقد والمادية: حالة «حكاية الشتاء» لشيكسبير» ونشرها عام ١٩٩١م في مجلة «التاريخ الأدبي الإنجليزي» (٥٨) ويقدم فيها، كما تقول تذكيرًا بأنَّه من المحال تعريف ثقافة أمة من الأمم بأنَّها كيان «شمولي» موحد (ص٢٩٩) شارحة ذلك بأنَّ الشكل الدرامي كان من أفضل السبل إلى تقديم تضارب الآراء الذي تراه في صورة حوارية «جدلية». وقد سبق لي أن ذكرت في القسم الخاص بالخلفية التاريخية ما ذكرته دونا هاميلتون وما ذكره ستيوارت كورلاند عن تعرض المسرحية للقضايا المطروحة على الساحتين الاجتماعية والسياسية، من دون إلهاب المشاعر إلى الحد الذي يجعل الرقباء يأمرون بحظر عرضها، كما سبق أن أبديت ما يؤيد ذلك الرأي، مبينًا كيف كان الملك جيمز الأول ومن خَلَفَهُ (تشارلز الأول) لا يريان فيها أدنى إثارة أو تمرد، مما أتاح عرض المسرحية سبع مرات في القصر الملكي قبل عام ١٦٤٠م.

كما كنت أشرت إلى دراسة جيمز إليسون (Ellison) بعنوان «حكاية الشتاء والسياسات الدينية» التي نشرها عام ٢٠٠٣م، في كتاب عن رومانسات شيكسبير، وهي التي يسوق فيها حجة مفصَّلة تقول إنَّ ختام المسرحية، الذي يوحِّد ما بين بوهيميا البروتستانتية وصقلية الكاثوليكية يُعتبر تعليقًا على رغبة الملك جيمز الأول في التوفيق بين الدول البروتستانتية المعتدلة والدول الكاثوليكية المعتدلة في أوروبا. ولا شك أنَّ الفصل الخامس الذي يُعيد تثبيت جذور الأسرة المالكة يُعيد أيضًا تثبيت الأوضاع الراهنة في بلاط صقلية، ولو أنَّ إليسون يختلف قليلًا عن بيرجرون (Bergeron) الذي أشرت إلى كتابه من قبل أيضًا في مدى «إفصاح» المسرحية عن هذا التثبيت؛ إذ يذهب إليسون إلى أنَّ «حكاية الشتاء» قد تكون مناصرة للحكم الملكي، ولكنَّها لا تصل قط إلى مستوى «الملق الصريح» (ص١٩٦، ١٧١–٢٠٤).

وأمَّا ما يقول به دعاة التاريخية الجديدة من أنَّ هذه الأعمال الأدبية، أي مسرحيات بواكير العصر الحديث، «المتمردة في ظاهرها» تعود إلى تأكيد الأعراف السلطوية آخر الأمر، فيجد خير تعبير عنه في فصل عنوانه «طقوس الأسرة» في كتاب صدر عام ١٩٨٦م بعنوان «السلطة في العرض المسرحي: السياسة في الأنواع الأدبية عند شيكسبير» للباحث لينارد تينينهاوس (Tennenhouse)، ويقول فيه إنَّ «حكاية الشتاء»، شأنها في ذلك شأن مسرحيات شيكسبير الأخيرة، «تُعيد كتابة وتأكيد وجود الأسرة المنغلقة على نفسها (ويقصد بها الأسرة الحاكمة) في إطار الأسلوب الخاص للحكم الأبوي» الذي كان جيمز يدعو إليه، أي باعتبار الملك «مصدر السلطة الوحيد» وما دام هو «الوالد» للأمة الإنجليزية، كما كان يقول (ص١٧٤).

ولكن التاريخية الجديدة تنتفع كذلك بالمدخل التفكيكي (والتفكيكية هي المصطلح الذي شاع) وإن كان الأقرب إلى المعنى هو «التقويض» «أو النقض، كما ذكر جابر عصفور»؛ إذ يفعل هذا جراهام هولدرنس (Holderness) الذي أشرت إليه عَرَضًا من قبل في تحليل بالغ الغرابة بعنوان «حكاية الشتاء: تحويل الريف إلى بلاط ملكي» ونشره عام ١٩٩٠م في كتاب وضعه بالاشتراك مع نيك بوتر (Potter) وجون تيرنر (Turner) عنوانه «شيكسبير: خارج البلاط» ويقول فيه إنَّه اكتشف في المسرحية قدرًا أكبر من «التخريب» (subversiveness) والمقصود به «التقويض» (deconstruction) إذ يقول في عبارة لاحقة في الصفحة نفسها «إنَّ التقويض [وهو اللفظ المستخدم للتفكيك] يجري على عدة مستويات في المسرحية» (ص٢٣٥)، ويضرب المثل بالفصل الرابع حيث يجري في حفل جزِّ صوف الأغنام الصاخب ما يصفه بأنَّه «ماصك من نوع ماصكات البلاط الملكي يقدمه الهواة» ويبيِّن فيه بالتفصيل الشديد (والمُقْنِع) كيف تتعرض قيم البلاط للتشكيك والطعن فيها بإدراجها في رومانسٍ رعوي. كما يقول هولدرنس إنَّ ذلك يظهر في صورة أخرى في ختام المسرحية، ما دامت بولينا تتولى تدبير وإدارة خاتمة المسرحية، فمعنى ذلك «نقض/تقويض أولويات النظام الأبوي بإثارة إشكالية إزاء السلطة الذكورية ومناصرة السلطة الأنثوية» (ص٢٣٦).

وعلى الرغم من أنَّ تركيز هوارد فيلبرين (Felperin) المشار إليه آنفًا في الدراسة التي كتبها بعنوان «معقودة اللسان يا مليكتي؟ تقويض الحضور في حكاية الشتاء» (١٩٨٥م) ليس أيديولوجيًّا في المقام الأول فإنَّه يُسهم في المناقشة التفكيكية لـ «حكاية الشتاء» من طريق تبيان كيف أنَّ اللغة فيها «تقوِّض» احتمال ما يسميه «أي موقع لمرجعية ثابتة»،

بل إنَّ «صوت» كاهن دلفي الذي ينطق باسم الرب أبوللو نفسه يتعرض للتشكيك في صدقه، مثلما يغدو محالًا علينا في نظره أن نثبت أو ننفي — بصورة قاطعة — صحة الأسس التي يبني عليها ليونتيس شكوكه في زوجته، وينتهي من ذلك إلى أنَّ غموض اللغة وقلقلتها يعني أنَّ المعنى «يرجئه» النص مرارًا وتكرارًا (ص١٥) (من كتاب «شيكسبير ومسألة النظرية» من تحرير باتريشيا باركر وجيفري هارتمان (Parker & Hartman) ولكن غموض اللغة يلقى تفسيرات «غير تفكيكية» في التسعينيات، بعد انحسار موجة الافتتان بذلك المدخل من مداخل النظرية الأدبية الحديثة؛ إذ إنَّ ستيفن أورجيل (الذي أكثرتُ من الإشارة إلى دراساته) ينشر دراسة في عام ١٩٩١م، عنوانها «شعرية الاستعصاء على الفهم» (في مجلة شيكسبير الفصلية ٤٢، ص٤٣١–٤٣٧) يُحلل فيها أربع فقرات غامضة في «حكاية الشتاء» (١ / ٢ / ١٣–١٦، ١ / ٢ / ١٧٥–١٨٣، ٣ / ٢ / ٤٤–٤٩ (التي اقتطفتها آنفًا) و٣ / ٢ / ١١١–١١٣) مستخدمًا تحليله في إقامة حجة تقول إنَّ «عدم الشفافية اللغوية» جانب أساسي من جوانب المسرحية، وهو ما عاد إليه في مقدمته لطبعة أوكسفورد ١٩٩٦م التي أشرت إليها من قبل، ولكنَّه هنا يبالغ بعض الشيء في تحذير القرَّاء والنقَّاد (والمترجمين؟) من فرض أي وضوح بصورة تعسفية، ما دام الغموض مقصودًا، حتى بالنسبة لجمهور شيكسبير. ثم يقول عبارة مهمة وهي إنَّ بعض السطور التي قصد بها قطعًا أن تعني شيئًا ما قد قصد بها رغم ذلك «أن تقاوم أي شرح منثور لمعناها» وينتهي من ذلك إلى أنَّ «حكاية الشتاء» تتضمن كلامًا يستعصي على الفهم، وأنَّ هذا جزء من أسسها الشعرية (ص٤٣٧).

وأمَّا الجانب الآخر من «حكاية الشتاء» الذي دعا النقَّاد إلى التحليل التاريخي والثقافي فهو جانب الطبقة الاقتصادية الاجتماعية في بوهيميا، وهو الجانب الذي عرضتُ له من قبل، فالناقد الماركسي سي. ل. باربر (Barber) الذي أشرت إليه آنفًا قد سبق التاريخية الجديدة بعشرين عامًا حين قال في دراسته «حكاية الشتاء والمجتمع اليعقوبي» (المنشورة في كتاب عنوانه «شيكسبير في عالم متغير» من تحرير أرنولد كيتل (Kettle) عام ١٩٦٤م) «إنَّ المسرحية تعالج عملية التغيُّر الاجتماعي في إنجلترا في القرن السابع عشر»، وهو يلجأ إلى التعميم حين يقول في نهاية تحليله إنَّ القضايا الناجمة عن «الصراع الدرامي» تتناول «صلابة الحياة الريفية التقليدية في مواجهة التغيير الاجتماعي» إلى جانب «الأمل المعقود على توحيد البلاط مع الكوخ في تجديد شباب إنجلترا بل ومولدها الجديد» ص٢٥١.

وقد تناول التاريخيون الجدد والماديون الثقافيون شخصية أتوليكوس (التي ناقشتها من قبل) من زوايا متفاوتة، ومن أهمهم بربارا مووات في دراستها المشار

إليها «أوغاد ورعاة» (١٩٩٤م)؛ إذ تخصصها لتبيان أهمية الصراع ما بين «السياقات الباطنة» في «حكاية الشتاء»، وهي التي ترسم لنا الصور المختلفة التي يمكن أن يمثلها أتوليكوس، والتي يمكن أن تشير إلى الواقع التاريخي والحالي في إنجلترا. فعلى مستوى معين نجده يمثِّل المحتالين في مجتمع القرية، وعلى مستوى آخر نجده يمثِّل «المتشردين والعاطلين»، وعلى مستوى ثالث نجد فيه صورتين متضاربتين؛ الأولى صورة المتسول الذي يتظاهر بما ليس فيه استدرارًا للشفقة، والثانية صورة الفقير المسكين «الذي يُرثى له حقًّا»، المعدم الذي كان من ضحايا «حركة الاستقطاع» المشار إليها آنفًا (ص٦٩). وسبق لي أن بيَّنت أن ما زعمته مووات أخيرًا فيه نظر؛ إذ ليس أتوليكوس ريفيًّا حقيقيًّا بل هو خادم سابق للأمير أي إنَّه نازح من القصر الملكي، ولا يجد أدنى صعوبة بعد ذلك في التظاهر بالانتماء إلى القصر عندما يرتدي ملابس الأمير فلوريزيل في المشهد الرابع من الفصل الرابع. وقد نقض دعواها كريج هورتون (Horton) في دراسة له بعنوان «لا بد أن يتقلص الريف: لندن في العصر اليعقوبي ورسم الساحة الريفية في «حكاية الشتاء»» (مجلة باراجون ٢٠، رقم ١، ٢٠٠٣م) حيث يقول إنَّ «الساحة الريفية» تمثِّل الرأسمالية الوليدة، حيث يزدهر الراعي ويصبح مالكًا للأراضي وقطعان الأغنام التي تُعَدُّ بالآلاف، «فنجاحه التجاري» مرتبط بحياة المدينة (ولذلك يقول إنَّه يمثِّل مَعلَمًا «ثقافيًّا» خاصًّا) وحيث ينشط تاجر من نوع آخر هو أتوليكوس، وهو جانب هذه الشخصية الذي يؤكده بريستول في دراسته المشار إليها آنفًا، وتعود إليه هول (٢٠٠٥م)، وكل هذا يستكمل الصورة التي رسمتها مووات له.

(١٠-٢) النقد النسوي

منذ أوائل الثمانينيات والنقَّاد النسويون يجدون في «حكاية الشتاء» مادة خصبة للدرس والتحليل، ولا عجب في ذلك، ففي المسرحية «ثلاثة أدوار نسائية لها أهمية أولية» كما يقول أوفرتون في كتابه «مناظرة النقَّاد» (١٩٨٩م) (ص٤٦)؛ إذ إنَّ هرميون وبرديتا امرأتان قويتان وبولينا شخصية غير تقليدية، أضف إلى ذلك الشخصية الرئيسية التي تؤدي قسوتها إلى دفع أحداث المسرحية إلى حافة الفاجعة. ولا يقتصر الأمر على الهوس المَرَضي عند ليونتيس الذي يصوِّر له أنَّ النساء من طبعهن الخيانة «لا يستطيع حصنٌ حفظ عفة امرأة» (١ / ٢ / ٢٠٣)، بل إنَّ أنتيجونوس، زوج بولينا، يهدد تهديدًا غريبًا بأن يزيل أعضاء التناسل من أجسام بناته، أي يُهدد بمعاقبة جنس المرأة كله من دون تمييز، إن

ثبت أن هرميون، رمزَ العفة، غيرُ عفيفة (٢ / ١ / ١٤٥–١٤٧). وتلفت بولينا نظر القصر إلى ضروب القلق التي تسيطر على الذكور كالوسواس القهري إزاء صحة نسب أبنائهم إليهم، في عبارات تهكمية يغيب عنها المنطق؛ إذ تدعو ربَّة الفطرة «الطبيعة» ألا تجعل برديتا تعرف «الغيرة» مثل أبيها، حتى لا تراودها «الشكوك» مثله قائلة «حتى لا تشتبه بأنَّ بنيها/ليسوا من صلب الزوج كما يشتبه الملك بها!» (٢ / ٣ / ١٠٥–١٠٦)، وهو ما أشار إليه ديريك كوهن (Cohen) في دراسة له بعنوان «الأبوة والغيرة في «عطيل» و«حكاية الشتاء»» المنشورة في مجلة «اللغات الحديثة الفصلية» ٤٨، عام ١٩٨٧م (ص٢٠٧–٢٢٣) مبينًا أنَّ: «إخلاص الزوجات في المجتمع الأبوي يُعتبَر سندًا كبيرًا وشرطًا أساسيًّا للنظام الاجتماعي» (ص٢٠٧).

وقد استخدم عدد كبير من النقَّاد النسويين نماذج التحليل النفسي الفرويدي للقول بأنَّ ضروب القلق التي يعاني منها ليونتيس ناشئة من «حاجاته» السابقة على ارتباطه الأوديبي بأمه (كما سبق لي أن أشرت في سياق سابق)، وذهب آخرون إلى تفسير آخر لها في ضوء آراء جاك لاكان (Lacan) أي باعتبارها عرضًا من أعراض ثقافة «يبني فيها الرجل صورة المرأة باعتبارها الآخر»، كما يقول بذلك مارك برايتنبرج (Breitenberg) في كتابه «قلق الذكور في إنجلترا في بواكير العصر الحديث» (١٩٦٩م) (ص١٨١)، وأضاف آخرون عامل «الخوف من المرأة بسبب غَيْرِيَّتهَا [أي كونها تُمثل «الغير» أو «الآخر»] التي من المحال على الرجل أن يعرف طبيعتها»، حسبما يقول يوكو تاكاكووا (Taka Kuwa) في دراسة له بعنوان «تشخيص غيرة الذكور: المرأة باعتبارها عَرَضًا من أعراض الرجل في «زوجات وندسور المرحات» و«عطيل» و«حكاية الشتاء»» وهي منشورة في كتاب صدر في ٢٠٠٠م (انظر القائمة الببليوجرافية). وقام آخرون بتحليل المواقف الجنسية تجاه المرأة، إلى جانب أساليب بناء الدور الاجتماعي للمرأة في السياق الأبوي لعالم المسرحية.

وفي عام ١٩٨١م أصدرت مارلين فرينش (French) كتابها «تقسيم الخبرة في شيكسبير» الذي يدل عنوانه على موضوعه؛ إذ تتجاهل العوامل التاريخية تجاهلًا شبه تام، وتقدم تحليلًا منهجيًّا للقوى المحركة في المسرحية بتقسيمها إلى «مبادئ» ذكورية وأنثوية، مؤكدة كيف تنجح القيم الأنثوية في إخضاع عالم الذكور القائم على «السلطة»، بحيث يحتل مكانة ثانوية إزاء هذه القيم، ما دام ليونتيس يقبل آخر الأمر زوجته هرميون باعتبارها، كما تقول الباحثة «تجسيدًا لمبدأ القرابة الأنثوي» وهو ما تُفسره بأنَّه يضم «الحب والتناغم وفرحة التربية والرعاية» (ص٢٩٠–٢٩١، ٣١١). والفكرة الأخيرة، أي

صورة المرأة باعتبارها القوة التي تتولى التربية والرعاية، تلتقطها كارول توماس نيلي (Neeley) المُشار إليها آنفًا، قائلة إنَّ النساء يلعبن دورًا بالغ الأهمية في المسرحية ويثبتن قدرتهن على «تغيير الرجال» وذلك في دراسة لها في فصل خاصٍّ من كتابها الذي أُكثر الإشارة إليه في مقدماتي الشيكسبيرية وهو «الزيجات المقاطعة في مسرحيات شيكسبير» (١٩٩٣م) وأود أن أدرج هنا استطرادًا موجزًا بالإشارة إلى استعمالها مصطلحًا شهيرًا في علم النفس وهو «التعويض» (compensation) بعد إكسابه دلالة خاصة في النقد النسوي؛ إذ تقول في دراسة لها بعنوان «طرائق النقد النسائي: التعويض والتبرير والتحويل» مجلة «الدراسات النسائية» ٩ (١٩٨١م) ص٣–١٥، إنَّه يعني «المدخل الذي يهيئ للأصوات الأنثوية في النص وزنها الكامل بل ويتوسع في دلالتها» (ص٦) وهذا معنى خاص يصعب إدراكه على من لم يقرأ الدراسة المذكورة. وأمَّا عنوان الفصل الذي أشرت إليه آنفًا فهو «حكاية الشتاء: زنا المحارم والأبناء» وأهم ما فيه قول الباحثة إنَّ تَغَلُّب ليونتيس على «نزعة امتلاكه القائمة على كراهية المرأة» يُمَكِّنه من احترام «الاستقلال الجديد» الذي ظفرت به هرميون في مشهد التمثال، فالأمر لا يقتصر وحسب على إطلاق سراح المرأة من الانحباس في «تصورات الذكور الجامدة» لها، بل يشمل أيضًا «تحرير الرجال ... وتمكينهم من إعادة إحياء ذواتهم» (ص٢٠٧، ٢٠٩). كما تتعرض نيلي، كغيرها من النقَّاد، لتحليل حديث بوليكسنيس عن فترة صباه مع ليونتيس («كنا كتوءم من الحملان لاهيين» ... إلخ) (١ / ٢ / ٦٦–٧٤) قائلة إنَّ الترابط بين الغلامين في الفترة السابقة للمعرفة الجنسية يعتبر «من جذور كراهية الملكين للنساء أو وسيلة للدفاع عن أنفسهما إزاء المرأة» (ص١٩٤). وفي هذا ما فيه من تأويل قد يصعب قبوله.

والطريف أنَّ هذا الذي قد أجده صعب «القبول» شائع في النقد النسائي القائم على ما يُزعم أنَّه نظريات فرويدية؛ فالباحثة كوبليا قان (Kahn) تقول في كتاب أُكْثِرُ أيضًا من العودة إليه وهو «حالة الرجل: الهوية الذكورية في شيكسبير» (١٩٨١م) إنَّ رفع مرحلة الطفولة والصبا المبكر بين الغلامين إلى مستوى المثل الأعلى يعتبر رفضًا ونبذًا للحياة الجنسية في مرحلة النضج، أو بالمصطلح الفرويدي يُعتبر «جهدًا لتكرار الوحدة الحيوية بين الأُم وطفلها وتجنب الهوية الذكورية». وتنتهي من ذلك إلى أنَّ برديتا التي تجمع في شخصها بين «صفات الأم العفيفة في المرحلة السابقة على الارتباط الأوديبي» وبين «صفة الأم الأوديبية المرغوبة جنسيًّا» تمثِّل القناة التي يستطيع من خلالها ليونتيس التوفيق بين مواقفه المنقسمة على نفسها تجاه المرأة (ص٢١٩). وعلى غرار ذلك تقول

رُوث نيفو (Nevo) في كتابها «لغة شيكسبير الأخرى» (١٩٨٧م): «إنَّ المخاوف الطفولية — أي الخوف من العزلة، والانفصال، والهجر — تكمن خلف نوبة الغيرة التي تتملَّك ليونتيس» (ص١٠٥-١٠٦) ولكن نيفو لا تتوسع فيما يعنيه هذا الكلام الغامض ولا تشرح معناه، على العكس من جانيت أديلمان (Adelman) التي تحلل معنى «الفقدان الأول»، أي هجر الأم للابن، وكيف يعود هذا الإحساس «بالعزلة والانفصال» إزاء «جسد الأنثى المشحون بالدلالة الجنسية» في شخص هرميون في آخر مراحل الحمل. وتكتشف أديلمان، مثل نيلي، بعض مظاهر «الشفاء» في ختام «حكاية الشتاء» وهو ما تسميه «الاستعادة الجذرية لجسد الأم من خلال برديتا وبولينا معًا» (أمهات خانقات: خيالات يرجع أصلها إلى الأم في مسرحيات شيكسبير، من هاملت إلى العاصفة، ١٩٩١م، ص٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٨).

وتمتاز أديلمان عن غيرها بأنَّها لا تتجاهل ضروب التوتر في ختام المسرحية، فهي تُسلِّم «بعودة سلطة الذكور»، مشيرة إلى أنَّ هذا المجتمع المعين ينجح في احتواء سلطة «حضور الأم» لأنَّ هرميون قد تجاوزت سن إنجاب الأطفال، وأمَّا «التكاثر الموعود عند برديتا فهو مُرْجَأ إلى المستقبل» (ص١٩٤، ٢٣٦). وهي تعارض الناقدات النسويات الأخريات اللاتي يتشككن في تأكيد سلطة الرجال في آخر «حكاية الشتاء»، قائلة إنَّ هرميون تمارس سلطة الأم ما دامت تركز على ابنتها، وهو ما يمكن أن يوحي باستمرار صورة الأم وقدرتها على «منح» الحياة خارج نطاق الرغبة الذكورية (ص٣٣٤). كما تُشير إلى ما تقوله غيرها من الناقدات بأسلوب متزن ودون شطط «اكتفاء بشطحات التأويل».

وتُعلِّق بعض الناقدات النسويات على ما ذكرتُه آنفًا من صمت هرميون، أي عدم مخاطبتها زوجها في المشهد الأخير؛ إذ تقتصر على السطور السبعة التي تقولها لابنتها، وتعلق جويس ويكسلر (Wexler) على ذلك في دراسة لها بعنوان «زوجة فُقدت و/أو عُثِر عليها» (نُشرت في مجلة Ucrow ٨ عام ١٩٨٨م، ص١٠٦-١١٧) قائلة إنَّ التصالح مستحيل بينهما إذ «لا يمكن لزوجة ما» أن تغفر ما فعله ليونتيس قط (ص١١٦). وتقول ناقدة أخرى هي لين إنترلاين (Enterline) في دراسة مطولة لها في مجلة «شيكسبير الفصلية» ٤٨، ١٩٩٧م، ص١٧–٤٤ إنَّ المثال الذي يبني عليه شيكسبير تصويره هو المرأة «معقودة اللسان» في وجود «الرجل» — وإن كانت تضع هذا الكلام في صورة تساؤل إنكاري — إذ تعقد مقارنة مفصلة بين قصة بيجماليون في «مسخ الكائنات» عند أوفيد وبين ليونتيس وزوجته هنا، قائلة «إنَّ خيال بيجماليون يضع قيودًا

صارمة على حديث الأنثى إلى الحد الذي يجعل هرميون لا تجد شيئًا تقوله، دون مبالغة، لزوجها ليونتيس» (ص٤٣) وعنوان دراستها «إنَّك تتحدث لغة لا أفهمها: بلاغة بث الحياة في حكاية الشتاء». وقد نوافق هذه الباحثة في قولها إنَّ ليونتيس يشارك فيما تُسميه «بث الحياة» في التمثال — على المستوى الرمزي — بمعنى أنَّ توبته وتحوله الكامل يُهيئ الجو اللازم لعودة الزوجة إلى زوجها، ولكنَّه كان قد «قتلها» قبل ١٦ عامًا، على المستوى الرمزي أيضًا، حين أحالها، كما تقول فاليري تروب (Traub) إلى كائن لا حول له ولا قوة، «وحَدَّ من سلطان جاذبيتها الجنسية» (الرغبة والقلق: دورات الرغبة الجنسية في الدراما الشيكسبيرية، ١٩٩٢م، ص٤٥). بل إنَّ العديد من الناقدات يواصلن التشكيك في التئام الشمل من الزاوية العاطفية؛ إذ تقول أبيه بلوم (Blum) إنَّ هرميون عندما تعود إلى الحياة في آخر المسرحية تكون قد تحوَّلت رمزيًّا إلى تمثال صامت، لا يخضع إلا لنظرات الرجل، أي تكون قد أثبتت خضوعها الكامل للصورة التي رسمها الرجل لها، وأكدت انصياعها لأعراف المجتمع الأبوي (١٩٩٠م، وانظر عنوان دراستها والكتاب الذي وردت فيه في قائمة المراجع). وتتفق هـ. و. فوكنر (Fawkner) مع هذه النظرة وإن كانت تطرح تساؤلاتها عنها وحسب، قائلة إنَّ هرميون تُرغم نفسها على الصمت، وعلى الجمود، عندما تتحول حتى تتفق مع نظرة الرجل إليها (مسرحيات الخوارق عند شيكسبير: بيركليس وسيمبلين وحكاية الشتاء، ١٩٩٢م، ص١١٤) وموجز حجتها أنَّ المرأة تستوعب قيم المجتمع الأبوي فتحوِّل نفسها إلى «مثلها الأعلى» الذي يرسمه الرجل، وهي الفكرة التي التقطتها جويل دافيز (Davis) فركزت في دراستها القصيرة بعد ذلك على تحليل «رمزية التمثال الصامت الذي لا يُمثِّل تهديدًا للرجل ويُهيئ له متعة تأمله واشتهاء صاحبته» وعنوان الدراسة «طلاء بولينا وجدلية الرغبة الذكورية في «مسخ الكائنات وباندوستو وحكاية الشتاء»» (مجلة دراسات في الأدب واللغة ٣٩، رقم ٢، ٢٠٠٣م) وتقول لوري نيوكم (٢٠٠١م) إنَّ استخدام الغلمان في القيام بأدوار النساء في شيكسبير يؤكد الدور النمطي المنوط بالمرأة في مسرح شيكسبير، ويُساعد على تثبيت الصورة التقليدية للمرأة (انظر عنوان دراستها والكتاب الذي وردت فيه في المراجع).

وفي عام ١٩٨٥م أصدر بيتر إريكسون (Erickson) كتابًا مهمًّا ومعتدلًا بصفة عامة، وسبق لي الرجوع إليه في مقدماتي الشيكسبيرية السابقة بعنوان «الأبنية الذكورية في الدراما الشيكسبيرية» ويخصص فيه فصلًا لهذه المسرحية عنوانه «حدود الذكورة بعد إصلاحها في حكاية الشتاء» يبدؤه قائلًا إنَّ السلطة الأبوية التي تَثْبُتُ دعائمها في ختام

المسرحية «سلطة صالحة، قادرة على أن تشمل المرأة وتُقدِّر قيمتها الحقيقية» (ص١٤٨)، ولكنَّه حين ينطلق في مناقشة جوانب القضية يقل حماسه للختام المذكور، ويبدي من اعتراضاته ما يكاد ينفي هذه البداية؛ إذ يبيِّن أنَّ الخاتمة تدعم «الرابطة بين الذكور» (ص١٦٧)، وأنَّ المرأة فيها تعاني من «تقلص السلطة» (ص١٦٢) وهو ما يتيح لنا أن نقول إنَّ ختام المسرحية يُعيد — إلى حدٍّ ما — تثبيت «المفهوم التقليدي للاستقطاب بين دور كل من الجنسين» (ص١٧٢). وشتَّان بين الحذر والتحرز الذي يبديه إريكسون وبين اللهجة القاطعة التي تستخدمها تروب المشار إليها حين تقول إنَّ في المسرحية «ترسيخًا لأبنية الدفاع عن السيطرة التي أقامها الرجال» (ص٤٥ من كتابها المشار إليه) وإنَّ ضروب القلق التي جعلت ليونتيس يفرض «الخمود» على هرميون لا تزال «قائمة في العلاقة بينهما» (ص٤٨) وهكذا فإنَّ ختام «حكاية الشتاء» يقوم رمزيًّا بدور «تحقيق أماني ليونتيس» أكثر من تحريره للملكة، ما دام يستعيد السيادة «للأوامر الملكية» على «العلاقات الاجتماعية»، على نحو ما يتبدى لنا، وبسرعة، حين يعمد ليونتيس إلى «احتواء» بولينا (التي وجد صعوبة في السيطرة عليها) بتزويجها من كميلو (ص٤٩). ومع ذلك، فإنَّ تروب لا تناقش زواج فلوريزيل وبرديتا، وهي وحدة من نوع جديد من الجنسين؛ إذ لا يبدي فلوريزيل أيَّة دلائل على اتصافه بصفات أبناء الجيل السابق، فلا هو غيور ولا نزَّاع للامتلاك ولا يُضمر أدنى كراهية للمرأة، بل يُجِلُّ خطيبته برديتا التي فرضت الاحترام طوال الفصل الرابع بشخصيتها الباهرة وباعتبارها أميرة حفل جزِّ صوف الأغنام. ولهذا وجدنا ناقدة تتصدى للرد على حجة تروب، وهي روث فانيتا (Vanita) في دراسة لها نشرتها عام ٢٠٠٠م في مجلة «دراسات في الأدب الإنجليزي» بعنوان «الذكريات الزوجية في «حكاية الشتاء» و«هنري الثامن»» (ص٣١١–٣٣٧) تقول فيها إنَّ الأمل معقود على برديتا في أن تُنشئ «حضورًا قويًّا للأم في مملكتي صقلية وبوهيميا بعد توحيدهما»، كما ترى أنَّ «الارتباط بين الأم والابنة» يتخذ صورة «نسبة البنت إلى أمها» (ص٣١٦) وهو النسب العامر «بالسلطة المعنوية» القادرة على إحداث التوازن «بل وقهر» السلطة «الاقتصادية والسياسية» للذكور (ص٣١٢). وهي تعرب عن تأييدها لما سبق أن قالته م. لينزي كابلان (Kaplan) وكاثرين (Kaplan) وكاثرين إيجرت (Eggert) في الدراسة التي كتبتاها بعنوان «مليكة شريفة مولاي! مليكة شريفة: الافتراء الجنسي ومحن السلطة الأنثوية في حكاية الشتاء» (النهضة والإصلاح الديني ٢٥، ١٩٩٤م، ص٨٩–١١٨) قائلة إنَّ تفسيرهما إيجابي «للرابطة بين الطابع الجنسي للأنثى وبين سلطة المرأة» ما دامت

المسرحية ترسم للمرأة صورة «الراعية التي يُعتمد عليها والتي تُشكِّل جزءًا لا يتجزأ من المشروع الأبوي لميراث النسب والسلطة» (ص١٠٤، ١١٠).

وتقول هول (٢٠٠٥م) إنَّ بولينا تُعيد السلطة إلى ليونتيس عندما تستأنف دورها باعتبارها زوجة تقليدية في الزيجة التي رتبها لها. وعلى الرغم من استيعابها في نهاية ملهوية تقليدية واستقطاب نظام الحكم الذكوري لها آخر الأمر، فإنَّها قد اكتسبت سلطة كبيرة في غمار أحداث المسرحية (ص١٥٣). ويقول أوفرتون (١٩٨٩م) إنَّ شخصيتها تتضمن عناصر من شخصية «السليطة» ذات اللسان المنفلت، ولكنَّها تتجاوز هذه الأنماط الملهوية الثابتة (ص٦٦) فهي ترفض أن تُرغَم على الصمت بل تستخدم قوة لسانها «بوقًا معلنًا عن غضبة حمراء» (٢ / ٢ / ٣٣) ضد طغيان ليونتيس، ويسميها هولدرنس (في دراسته المشار إليها) «امرأة مخربة» (subversive) بمعنى «المناوئة» أو «الثائرة»، ما دامت تريد اكتساب سلطة الذكور (ص٢١٧) كما تصفها جين تايلوس (Tylus) بأنَّها «نموذج مصور بحيوية للأنثى المتمردة التي تفلت من قبضة السيطرة الأبوية» (ص١٦٥ من كتابها «الكتابة والاستضعاف في عصر النهضة»، ١٩٩٣م) والملك يتهمها بأنَّها «ساحرة من الذكور» (٢ / ٣ / ٦٧) وينبغي «إحراقها» (٢ / ٣ / ١١٣) ومن الطريف أنَّ الملك بوليكسنيس يعود إلى الصورة نفسها، فعندما يجد أنَّ برديتا «تضمر تهديدًا جنسيًّا وسياسيًّا»، كما يقول ريتشارد ويلسون (Wilson)، «لأنَّ ابنه الأمير قد «وقع» في حبها، يرجع إلى النمط المعهود، وهو وصف المرأة «المتمردة» بأنَّها ساحرة» (من كتاب قوة الإرادة: مقالات عن السلطة في شيكسبير، ١٩٩٣م، ص١٦٩) وهو يخاطبها قائلًا: «يا ساحرة فائقة شابة!» (٤ / ٤ / ٤٢٩) ويضيف ويلسون أنَّ بولينا، رغم أنَّها لم تُساعد هرميون في وضع برديتا «لأنَّها ولدت في السجن» تأتي بالطفلة إلى الملك ليونتيس وبذلك تصبح قابلة (داية) لارتباطها بميلاد الطفلة، وهو الدور الذي يؤكد ويلسون أنَّه خضع لرقابة شديدة في بواكير العصر الحديث لما يكمُن فيه من التحدي لحاجة الحكم الأبوي إلى «فرض السيادة على جسد المرأة» (ص١٧١). والواقع أنَّ بولينا تحل محل كميلو في دور كاتم أسرار ليونتيس و«ضميره الحي»، وهكذا تكتسب — بصورة متزايدة — أحد الأدوار التي قصرتها التقاليد على الرجال، ألا وهو دور «المستشار ذي النفوذ الجبَّار» ودور طبيبة أيضًا، كما تقول كارولين آسب (Asp) في دراسة لها بعنوان «صورة بولينا عند شيكسبير وتقاليد مستشاري الملوك» (مجلة دراسات شيكسبيرية ١١، ١٩٧٨م، ص١٤٥–١٥٨) وتضيف آسب أنَّها لم تجد نظيرًا قط لبولينا في دور المستشار في السياق السياسي

أو الاجتماعي لعصر شيكسبير (ص١٤٦). وعلى العكس من ذلك تقول أميليا زوركر (Zurcher) في دراسة لها بعنوان: «تماثيل في الوقت غير المناسب: الرواقية، والتاريخ، ومشكلة الوحدة في «حكاية الشتاء وبريكلس»» (مجلة «التاريخ الأدبي الإنجليزي» ٧٠، رقم ٤، ٢٠٠٣م، ص٩٠٣–٩٢٧) إنَّ بولينا تُعتبر «مقالًا رواقيًّا» نادرًا، ولذلك فهي تُمثِّل «تحديًا معنويًّا لا سياسيًّا» (ص٩١٣-٩١٤)، أي إنَّها تقلل مما ذهب النقَّاد إلى استشفافه من السلطة الاجتماعية أو السياسية في دور بولينا الذي يرسمه شيكسبير. ولكن كيف نتجاهل موقف بولينا في الفصل الخامس حين تُرغم الملك على أن يُقسم ألا يتخذ لنفسه زوجة جديدة حتى تأتيه بوريثٍ للعرش؟ أليس هذا دورًا اجتماعيًّا بل وسياسيًّا؟ وتقول نيلي في دراستها المشار إليها (١٩٩٤م) إنَّ بولينا تلعب دور «المدافع» عن هرميون و«البديل» لها في غيابها (ص١٩٩) كما أنَّها تقوم في المشهد الأخير أيضًا بدور مدير المسرح وممارسة السحر «الحلال» حين تُعيد هرميون التي كانت تتظاهر بأنَّها تمثال إلى زوجها. وتقول باتريشيا سوثارد جورلي (Gourlay) في دراسة لها بعنوان ««يا أنبل النساء قاطبة!» الاستعارة الأنثوية في حكاية الشتاء» (مجلة «النهضة الأدبية الإنجليزية» ٥، ١٩٧٥م، ص ٣٧٥–٣٩٥) إنَّ بولينا هنا تتنكر في صورة ممارسة السحر الحلال، كأنَّما أوتيت — مثل بروسبيرو في «العاصفة» — الطاقة على التحكم في الأرواح والجن، ولكنَّها في الحقيقة تُمثِّل الدور الذي كتبته وأخرجته بنفسها، فليست في الواقع مسئولة عن بث الحياة في هرميون، ولكنَّها — بتعبير جورلي — «تحوِّل المخاوف من كون النساء ساحرات إلى اعترافٍ بدور النساء الخيِّر باعتبارهن القوى الواهبة للحياة» (ص٣٩٣) وقد عادت إلى الفكرة نفسها دراستان، الأولى بقلم ديفيد شالكويك (Schalkwyk) بعنوان ««كلمة حقًّا من فم سيدة ليست أضعف من حقًّا ينطقها سيِّد!»: المرأة، والكلمة، والسحر في حكاية الشتاء» (مجلة التاريخ الأدبي الإنجليزي ٢٢، رقم ٢، ١٩٩٢م، ص٢٤٢–٢٧٢)، الذي يُضيف أنَّ أهمية المشهد الأخير تكمن في «الطرد التدريجي لشبح السحر» المرتبط بالمرأة، والدراسة الثانية بقلم كريستي جوليك روزنفليد (Rosenfield) بعنوان «رعاية العدم: السحر والطابع الجنسي للمرأة في «حكاية الشتاء»» وهي تناقش الرابطة التي يقيمها ليونتيس أخيرًا بين سلطة بولينا «في السحر وبين سلطة الفن» بدلًا من نظرته السابقة إليها باعتبارها «ساحرة شيطانية» (ص١٠٦) (مجلة موزيك ٣٥، رقم ١، ٢٠٠٢م).

وأقول في ختام هذه المقدمة التي طالت على الرغم من جهودي في الضغط والتلخيص، إنني أردت أن أقدم بانوراما حديثة للنظرات النقدية لهذه المسرحية التي عانت طويلًا من التجاهل، وأرجو أن أكون قد أوفيتها حقها.

حكاية الشتاء

قائمة الشخصيات

صقلية

ليونتيس Leontes: ملك صقلية.

ماميليوس Mamillius: أمير صقلية الصغير.

أنتيجونوس Antigonus: لورد صقلي.

كليومينيس Cleomenes: لورد صقلي.

دَيُون Dion: لورد صقلي.

كميلو Camillo: لورد صقلي.

هِرْمَيُون Hermione: ملكة صقلية.

برديتا Perdita: ابنة ليونتيس وهرميون.

بولينا Paulina: زوجة أنتيجونوس.

إميليا Emilia: وصيفة للملكة هرميون.

سجَّان: أحد السادة.

روجيرو Rogero: أحد السادة.

قهرمان: يخدم في منزل بولينا.

ملَّاح.

ضباط: في محاكمة هرميون.

خادم: لماميليوس.

لوردات.

سيدات.

بوهيميا

بوليكسنيس Polixenes: ملك بوهيميا.

فلوريزيل Florizel: أمير بوهيميا (يظهر أولًا باسم مستعار هو دوريكليس Doricles).

راعي الغنم: الذي قيل إنَّه والد برديتا.

المهرج: ابن الراعي.

أتوليكوس Autolycus: وغد.

أرخيداموس Archidamus: أحد لوردات بوهيميا.

خادم.

موبسا Mopsa: راعية أغنام.

دوركاس Dorcas: راعية أغنام.

الزمن: جوقة.

لوردات آخرون وسيدات وسادة وخدم وأتباع.

رعاة وراعيات وأغنام.

اثنا عشر راقصًا ريفيًّا متنكرون في أزياء الساتير «الماعز».

دُبٌّ.

الفصل الأول

المشهد الأول

(قصر الملك ليونتيس في صقلية.)

(يدخل كميلو وأرخيداموس.)[1]

أرخيداموس:

إنْ تصادف يا كميلو أن زُرتَ بوهيميا في مهمة كالمهمة التي
أقوم بها الآن لديكم هنا لأدركتَ الفرق الشاسع الذي أشير
إليه بين بلدنا بوهيميا وبلدكم صقلية.

---

[1] المكان: لا تنص طبعة الفوليو على «المنظر» الذي يجري فيه الحوار، ولكن المحرر لويس تيبولد يقول في طبعته لأعمال شيكسبير (١٧٣٣م) إنَّ المشهد يجري — على الأرجح — في غرفة داخلية من غرف قصر ليونتيس، والمحدثون يميلون إلى الأخذ بهذا، قائلين بأنَّه كان قريب العهد بنظم المراسم في البلاط الملكي، ويعرف من ثَمَّ نظم «العمل» في قصر الملك. ومعنى «داخلية» أنَّ الغرفة ليست جزءًا من القاعة الرسمية التي يستقبل فيها الزوار. والحوار تتجلى فيه لغة الدبلوماسية والوعي الشديد بالمناصب الرسمية؛ فالمتحدثان يستخدمان حيلة بلاغية شهيرة هي «المبالغة» بصورة توحي بتنافسهما في تأكيد موقعيهما في «الدولة». وبطبيعة الحال فالنثر الذي يتحدثان به «محسوب» بدقة، وفق ما تقضي الدبلوماسية به، ولهذا التزمت في الصوغ بما يقرب من الحرفية.

كميلو:

أظن أنَّ ملك صقلية يعتزم في الصيف المقبل[٢] أن يرُدَّ الزيارة (٥)
الواجبة التي يدين بها لملك بوهيميا.

أرخيداموس:

وعندها سوف نخجل من قصور ضيافتنا لكم، ولكن عمق
مودتنا سوف يعوِّض هذا القصور، فالواقع أننا …

كميلو: أرجوك … (١٠)

أرخيداموس:

بل هذا حق أقوله بصراحة بناءً على ما أعرف؛ إذ لن نستطيع
أن نُبدَى مثل هذه الحفاوة … وعلى هذا المستوى النادر المثال
من … لا أعرف ماذا أقول … لكننا سوف نسقيكم كئوسًا
تبعث الخدر في حواسكم فتلهيكم عن قصورنا، وعندها لن (١٥)
تعيبونا في شيء وإن لم تُثْنُوا علينا.

كميلو: لَشدَّ ما تبالغ في قيمة ما نقدمه عن طيب خاطر ودون جهد.

أرخيداموس:

صدقني، فأنا أنطق بما يمليه إدراكي، وما تدفعني الأمانة إلى
التعبير عنه. (٢٠)

كميلو:

مهما يفعل ملك صقلية فلن تزيد حفاوته أو كرمه عن
الواجب؛ فلقد ترعرع الاثنان معًا في الطفولة، وغُرِسَت
بينهما شجرة محبة[٣] لا بد أن تنمو أغصانها اليوم. لكنهما منذ أن

---

[٢] «في الصيف المقبل»: يقول الشرَّاح إنَّ العبارة قد تفيد أنَّ الفصول الثلاثة الأولى تجري في الشتاء.

[٣] «محبة»: الكلمة الإنجليزية ترِد هنا بالمعنى المعاصر (affection) ولكن «انظر المقدمة» حيث أناقش معانيها الأخرى.

بلغا النضج، وجلسا على العرش، اقتضت ظروف المُلك أن
يفترقا، وإن كانا يداومان لقاءاتهما، لا شخصيًّا بل من خلال (٢٥)
ما ينوب عن عرشيهما من الهدايا المتبادلة، ورسائل المودة،
فكأنما يلتقيان فعلًا، حاضريْن وغائبيْن معًا! وكأنما
يتصافحان عبر المسافات الشاسعة،[٤] ويتعانقان — إن صح
التعبير — من وجهتين متعارضتين لهبوب الريح![٥] أدعو الله (٣٠)
أن يكتب الدوام لودادهما![٦]

أرخيداموس:

لا أظن أنَّ في الدنيا خُبْثَ طوية أو أسسًا منطقية لتغيير
الحال، وأنتم تجدون راحة لا توصف في وجود أميركم
الصغير «ماميليوس»، فهو فتى يُبشِّر بأعظم خير شهدته في
حياتي. (٣٥)

كميلو:

أتفق كل الاتفاق معك فيما نعقده عليه من آمال؛ فهو طفل
فاضل، والرعية ترتاح إليه، ويعيد الشباب إلى قلوب
الكبار، ومن كان منهم يسير على عكازين قبل مولد الأمير
يتمنى أن يحيا حتى يبلغ الأمير مبلغ الرجال. (٤٠)

أرخيداموس (ضاحكًا)**:** وهل كانوا لولا وجود الأمير يستعذبون الموت؟
كميلو: نعم! لو لم يجدوا ذريعة أخرى تبرر الرغبة في البقاء!

---

[٤] «المسافات الشاسعة»: الأصل يورد الصفة فقط (vast) والموصوف واضح من السياق، كما هو الحال في «بيركليس» (٣ / ١ / ١) و«لعاصفة» (١ / ٢ / ٣٢٧) و«هاملت» (١ / ٢ / ١٩٧).

[٥] «من وجهتين متعارضتين لهبوب الريح»: كانت الخرائط المعاصرة تصور ملائكة «تنفخ» الرياح للدلالة على اتجاه هبوبها، وكانت صورة مصدر الريح في جهة معينة صورة شائعة في أدب العصر، وكانت العادة تصوير هبوب الريح من الأركان «الأربعة» المتخيلة للبسيطة.

[٦] لم تُستَجَب دعوة كميلو؛ إذ شجر خلاف عكَّر صفو وداد الملكين!

أرخيداموس:

لو لم يكن للملك ابن، لتمنَّوا أن يعيشوا حتى يسيروا (٤٥)
بعكازين إلى أن ينجب ابنًا!

(يخرجان.)

المشهد الثاني

(يدخل الملك ليونتيس وزوجته الملكة هرميون، وابنهما الطفل ماميليوس، والملك الضيف بوليكسنيس، وكميلو، وبعض أفراد الحاشية.)[٧]

بوليكسنيس:

منذ تركت العرش ببلدي دون مليكٍ مرَّت بحساب الراعي
للقمر[٨] المتحكم في ماء البحر شهورٌ تسعة! وسأحتاج إلى
زمن يعدله كي أُعرب فيه أخي[٩] عن شكري!
لكني أمضي وأنا أحمل ديْنًا يثقلني للأبد!
وإذن فأضاعف من شكري حتى إن كان يساوي صفرًا (٥)

[٧] المنظر: قد يجري هذا المشهد في فناء مفتوح، أو قاعة شبه عامة (لاستقبال الزوار) في القصر، والاختيار في يد مخرج المسرحية، ويُستنبَط من الحوار الحافل بالتلاعب اللفظي بين هرميون وبوليكسنيس (والملاعبة أيضًا») أنَّ المشهد يجري في قاعة خاصة ليس فيها خدم، ما دامت طبعة الفوليو لا تنص على وجود خدم، وكميلو يبتعد مؤقتًا أثناء محادثة الملكيْن والملكة.

[٨] (١–٢) يشير بوليكسنيس إلى القمر بكناية وهي «النجم المائي» (watery star) والمقصود «المتحكم في مد البحر وجزره» وهي الكناية الأخرى في «حلم ليلة صيف» (governess of floods) (٢ / ١ / ١٠٣) ولما كانت الكناية غير مألوفة لقارئ العربية أتيتُ باسم ذلك الكوكب وأردفته بالكناية للحفاظ على البناء البلاغي، كما عكست بناء الجملة تأكيدًا للعبارة الرئيسية، كما غيرت كناية أخرى لم يجد النقَّاد لها دلالة خاصة (without a burden) أي «دون مليك» بل لا معنى لأن يكون وجود الملك على العرش «عبئًا» على العرش (أو ثقلًا).

[٩] «أخي»: كان الملوك في عصر النهضة يخاطبون بعضهم بعضًا بهذا التعبير.

ذلك أني أضع الصفر إلى يمنة رقم[10]
يجعله يتضاعف آلافًا أخرى.

ليونتيس: أجِّل شُكرك حتى يأتي موعد سفرك.
بوليكسنيس:

موعده في الغد. عندي بعض مخاوف تقلقني
مما قد يحدث أثناء غيابي، أو من هبَّة ريح (١٠)
غير مواتية[11] في وطني. ولذاك أقول بأني
أصدُقُك القول ولست أبالغ قط.[12]
ويضاف إلى ذلك أني أرهقتُ المَلك بطول مُقامي.

ليونتيس: نحن أخي أقوى من أيَّة أعباء من جانبكم.
بوليكسنيس: لن ألبث أن أمضي. (١٥)
ليونتيس: امْكُث أسبوعًا آخر.
بوليكسنيس: بل حقًّا أمضي في الغد.

---

[10] (٥–٦) المعنى واضح وإن كان التعبير ملتويًا، وقد احتفظت بهذا «الالتواء» تأكيدًا لولع ملك بوهيميا باللف والدوران في الحديث، وإظهار ذلك في بداية المسرحية مهم لأنَّه يكشف عن طبيعة الشخصية الدرامية.

[11] (١٠–١١)«من هبة ريح غير مواتية» الأصل (sneaping winds) أي باردة عاتية وهي كناية أخرى عن قلاقل في المملكة بسبب مؤامرات مثلًا أو مظاهر تمرد على حكمه، وقد اتبعت في تفسير الكلمة غير المألوفة شرح معجم أوكسفورد الكبير، الذي يشير إلى ورودها أولًا في «خاب سعي العشاق».

[12] حار النقَّاد في تفسير عبارة (This is put forth too truly).
وجمهور الشراح يفسرها بأنَّ بوليكسنيس يريد أن يؤكد أنَّه يصدُق صاحبه القول، ولكن وجود (too) جعلني أفضِّل ترجمة العبارة على النحو الموجود في النص أي:

إنِّي أصدقك القول ولست أبالغ قط.

وأما التأويل الذي يشير إليه بيتشر فلا شيء في العبارة ولا في البناء الإنجليزي يوحي به؛ فهو يقول «يمكن أن تعني العبارة أنَّه وثق في رعاياه إلى حدٍّ أكبر مما ينبغي»، ولذلك لم آخذ به.

ليونتيس: وإذن فلنتقاسم هذي المدة![13] لن أقبل أيَّة أعذارٍ للرفض.
بوليكسنيس:

لا تضغط أرجوك عليَّ بشدة.
لا يوجد في الدنيا أيُّ لسانٍ، أي لسان مهما كان،[14] (٢٠)
يقدر أن يقنعني مثل لسانك. لو كان لمكْثي
أيُّ لزومٍ لأجبتُك، لكني مضطرٌّ للرفض.
إذ إنَّ شئوني ترغمني أن أرحل لبلادي،
وإذن فمكوثي إضرارٌ بي،[15] حتى إن يكن الدافع حُبَّك.
في هذا أيضًا توفير للإجهاد وللتكلفة عليك.(٢٥)
وإذن فأودعك الآن أخي.

ليونتيس: معقودة اللسان زوجتي ومليكتي؟ تكلَّمي!

هرميون:

فضَّلت يا مولاي أن ألتزم الصمت؛
حتى يصيبك التوفيق في إلغاء عزمِه على الرحيل.
فإنَّما تحثُّه على البقاء في فُتُورٍ لا يليق! أعرب له (٣٠)
عن اليقين أنَّ بوهيميا بخيرٍ كلها؛ إذ جاءنا بالأمس
مرسالٌ يؤكد النبأ. أخبره ترغِمه على العدول.

---

[13] «فلنتقاسم هذه المدة» أي يمكن لك أن تبقى ثلاثة أيام أو أربعة بدلًا من أسبوع، ولكنني أتيت بالتعبير الأصلي لإظهار ولع الملكيْن بالتعبيرات الملتوية.

[14] انظر تحليل الحيلة البلاغية في هذه العبارة في «المقدمة».

[15] «وإذن فمكوثي إضرار بي»: الخبر في هذه العبارة هو (whip) والمعنى الحرفي هو «السوط»، أو «الجلد» ويفسره بيتشر بأنَّه «تعذيب»، ولكن الشُّراح الآخرين يقولون بما أخذتُ به، وأما (in your love) فالمعنى المتفق عليه هو ما أخذتُ به أي «حتى إن يكن الدافع حبك لي»، ومن العجيب أن يقول بافورد إنَّ المقصود هو «إن صفحت عني لقولي هذا»، ولم يقبل أحد تفسيره.

ليونتيس: أحسنتِ هرميون.
هرميون:

إن قال إنَّه يتوق أن يرى ابنه لكان دافعًا قويًّا.
إذن عليه أن يقول هذا ثم يمضي. (٣٥)
لكن عليه إن أراد ذاك أن يؤكد الكلام بالأيْمان،
وعندها لن نكتفي بأن نرضى ... بل إننا نحثُّه بكل مهماز.
مولاي إنني إذا اقترضتُ منك اليوم أسبوعًا لدينا في صقلية،
ردَّدتُه شهرًا إذا أتى مليكي عندكم ببوهيميا،
ورُمتَ أنتَ أن يقيم عندكم لمدة أطول. (٤٠)
والحق يا ليونتيس أنَّ حبي لا يقل ذرة صغيرة عن حبِّ
أيِّ زوجة تحب زوجها، فهل قبِلتَ بوليكسنيس أن تبقى؟[١٦]

(يبتعد ليونتيس ليحادث أحد أفراد الحاشية.)

بوليكسنيس: كلا مولاتي.
هرميون: لا! بل فَلْتَمكث!
بوليكسنيس: لا أقدر حقًّا! (٤٥)

[١٦] (٢١–٤٢) أي إنَّها سوف تسمح لزوجها بالبقاء بعيدًا عنها على الرغم من حبها الشديد له، أو، إن شئنا الحرفية: على الرغم من أنَّ حبها له لا يقل عن حب أي زوجة أخرى لزوجها بمقدار دقة واحدة من دقات الساعة، بل إن شئنا المزيد من الحرفية قلنا إنَّه لا يقل «تكة» واحدة من تكات أو تكتكات الساعة، وهي لا تعبِّر عن التكة بالكلمة المألوفة (tick) بل بكلمة أخرى وهي (jar) التي تعني في صورتها الاسمية الهزة أو الرجة أو الصدمة! ولكنها في صورتها الفعلية تعني «يُصرُّ صريرًا» أي يصدر صوت الصَّرير أو صوتًا يخدش السمع، ولكن الكلمة اسم هنا ولا تفيد هذا المعنى، ومع ذلك يجد بيتشر فيه دلالة على تعبير هرميون عن عدم احتمال قضاء «ثانية» واحدة بعيدًا عن زوجها! وكان الأحرى به — نظرًا لأنَّ الكلمة اسم، وما دام مُصرًّا على التأويل — أن يقول إنَّ هرميون تعني أنَّها تجد في سير الزمن (الذي تمثِّله تكات أو تكتكات الساعة) صدمات تخدش سمعها! ولكنَّ تجاهل جميع الشُّراح والنقَّاد، على اختلافهم وحدبهم على استنباط أغرب المعاني وأبعدها من النص، لهذه العبارة، أقنعني أن أكتفي بنقل الصورة بصورة عربية مفهومة (مقابلة) وهي التي أتيتُ بها في النص أي «ذرة صغيرة».

هرميون:

«حقًّا»؟ تلك يمين غير مغلَّظة،[١٧] لكنَّك حتى
لو أقسمت بأيْمان تقصد إخراج كواكبنا[١٨]
عن كل الأفلاك لأصررتُ على عدم رحيلك.
حقًّا لن ترحل! كلمة «حقًّا»
من فم سيدة ليست أضعف من حقًّا ينطقها سيِّد! (٥٠)
أتصرُّ على أن ترحل؟ إنَّك ترغمني أن أستبقيك
سجينًا[١٩] لا ضيفًا! ويكون عليك بأن تدفع ما
يدفعه السجناء إذا أُفرج عنهم، وبذلك تدَّخر الشكر![٢٠]
ماذا تختار؟ أسَجِيني أم ضيْفي؟ أقسم ذاك
القَسَمَ الأقوى[٢١] عندك نفسه: حقًّا! لا مهرب من أحدهما! (٥٥)

بوليكسنيس:

وإذن ضيفُك يا مولاتي؛ فالسجن لديك يدُلُّ على
أني أذنبتُ بحقِّك، وسهولة أن أقترف الذنب
تزيد على إمكان عقابك لي من جرَّائه.

هرميون:

إذن فلن أكون هذه السَّجانة ... بل المضيفة الحنون!

---

[١٧] «يمين غير مغلظة» الأصل (limber vow) ومعنى الكلمة هنا طريٌّ أو لدِن ومن ثَمَّ ضعيف.

[١٨] (٤٧–٤٨) الإشارة إلى الكواكب باسم النجوم شائع في شيكسبير؛ إذ يشير بوليكسنيس في مستهل حديثه إلى القمر باسم النجم (star)، والمقصود هو الإشارة إلى أن الكواكب والنجوم تسير في أفلاك — وفق علم الفلك الذي وضعه بطليموس — حول الأرض التي كانت تمثِّل المركز.

[١٩] (٥٢–٥٣) المعروف أنَّ السجناء في العصر الإليزابيثي كانوا يدفعون تكاليف إقامتهم وطعامهم في السجن عند الإفراج عنهم، والنقَّاد يقولون إنَّ في ذكر السجن هنا (٥٢–٥٩) إلماحًا من طرفٍ خفي إلى السجن الذي سوف تُلقى فيه هرميون في الفصل الثاني.

[٢٠] «وبذلك تدخر الشكر» أي تدخر المبلغ الذي كنت ستدفعه وفق حسابك (في ٣–٩) من «مقدار الشكر» ما دمت لن تكون ضيفًا.

[٢١] «القسم الأقوى عندك»: هرميون تسخر من القَسَم الذي أقسمه بوليكسنيس.

هيَّا أجِبني إن سألتُك عن أحابيل الصِّبا، (٦٠)
صِبَاكما معًا! هل كنتما من الصغار الباهرين حقًّا؟

بوليكسنيس:

هذا صحيح يا مليكتي الجميلة، فلم نكن نظن أنَّه
سيمضي بعدنا الزمان! بل الغد الذي يكون مثل اليوم!
كأنَّما نظل صبيانًا إلى الأبد!

هرميون: ألم يكن زوجي يزيد عنك في المشاغبات؟[٢٢] (٦٥)
بوليكسنيس:

كنَّا كمثل توءمٍ من الحُملان لاهييْن قد تواثبا
في الشمس! ثغاء كلٍّ يُرجِع الصدى للآخر
وما تبادلنا سوى براءةٍ ببراءة[٢٣]
وما عرفنا قطُّ معنى الشر
كلا ولا حلمنا أنَّ غيرنا يعرفه (٧٠)
ولو ظللنا مثلما كنَّا ولم يقلِّل عنفوان نضجنا،
أو اشتداد بأسنا كذاك من براءة الطفولة،
لكان في مقدورنا أن نعلن الطُّهر العفيف للسماء،
كأنَّما برِئنا من وراثة الخطيئة الأولى.[٢٤]

[٢٢] «يزيد عنك في المشاغبات»: تستخدم هرميون في الإشارة إلى الصبي المشاغب كلمة (wag) التي نعني بها في صورتها الاسمية «الظريف أو المضحِك أو المزَّاح» (إلى جانب معانيها الأخرى) ولكن معجم أوكسفورد الكبير يورد من بين معانيها الأولى معنى العفريت الصغير المشاغب، ثم يردفه (OED n:1) قائلًا إنَّها لقب إعزاز للغلام الصغير أو الرضيع. وقد يكون لنا أن نستبدل الكلمة العامية «العَفْرَتة» بالمشاغبات هنا، إن شئنا الدقة.

[٢٣] المعروف أنَّ الحَمَلَ رمز البراءة.

[٢٤] (٧٣–٧٤) «الخطيئة الأولى» هي الخطيئة «الأصلية» إذ تقول العقيدة المسيحية إنَّ كل فرد يولد وارثًا وزر آدم الذي عصى الله (التكوين، ٣:١–٢٤؛ والرسالة إلى مؤمني روما، ١٢:٥) ويعني الملك بهذا أنَّ الله

هرميون: إذن زللتما[٢٥] من بعد هذا حسبما يوحي كلامُك؟ (٧٥)

بوليكسنيس:

يا أنبل النساء قاطبة![٢٦] لقد تولَّدت في النفس،
منذ ذاك الحين، بعض المغريات! فزوجتي كانت
مجرد طفلة ولم يكن رأي محيَّاك الثمين واحد
من رفقة اللهو القديم في الصبا.

هرميون:

غفرانك اللهم![٢٧] حذارِ أن تواصل استخدام هذا المنطق![٢٨] (٨٠)
هذا وإلا قلتَ إنني وزوجتك ... من الشياطين!
ولكن استمر ... فإنَّنا سنقبل المساءلة،

عندما يحاسب البشر يوم القيامة على أعمالهم فإنَّ بوليكسنيس وليونتيس — لو كانا قد ظلَّا أطفالًا — يمكنهما إعلان طهرهما وعفتهما «للسماء»، وفي هذا مزج واضح بين العقيدة المسيحية والعقائد الوثنية التي يُفترض أنَّ المسرحية تدور أحداثها في زمانها. وفكرة «الحساب» والخطيئة تلمِّح من طرف خفي إلى محاكمة هرميون أو محاسبتها في الفصل الثاني.

[٢٥] «زللتما»: الفعل المستخدم في الأصل هو (tripped) أي — حرفيًّا — تعثَّرتما، والمعنى المقصود هو المجازي الذي أخذتُ به.

[٢٦] «يا أنبل النساء قاطبة» الأصل الإنجليزي هو: (most sacred lady) واستخدام صفة القداسة هنا قد تشير إلى نبل النفس (حسبما فهمتُ الكلمة) أو إلى أنَّها ملكة تتمتع بالحق «الإلهي» في الحكم، ولكن صيغة أفعل التفضيل أشد إيحاءً بالمعنى الأول، لأنَّ صفة «الملكية» لا تكاد تقبل صيغة المقارنة — فهي إما ملكة أو غير ملكة — وأمَّا النُّبل فتتفاوت فيه نفوس الناس.

[٢٧] «غفرانك اللهم» تبدي هرميون اعتراضها على ما يقوله بوليكسنيس من أنَّ الزوج يمثِّل خطيئة باستعمال المصطلح الديني (أي الدين السماوي) لا الوثني، في كلمة (Grace) التي تعني الرحمة أو الغفران وهما من النعم الإلهية. ويتوسع بعض الشُّراح في معاني هذه الكلمة في هذه المسرحية على وجه الخصوص لأنَّها ترِد مرات كثيرة في سياقات متعددة، ونذكر كلًّا في سياقه.

[٢٨] «حذار أن تواصل استخدام هذا المنطق!» المعنى الحرفي للعبارة الأصلية «لا تواصل هذا القياس كي تصل إلى النتيجة التالية ...» وبقية العبارة في السطر التالي، وهي: «هذا وإلا قلت إنني وزوجتك ... من الشياطين» (٨١) وهذا هو المقصود.

إن كان أول الذي اقترفتماه من خطايا ... معنا!
(يقترب ليونتيس ويُصغي لما يقال.)[٢٩]
ولا تزال عندنا تقوم هذه الخطيئة
من دون زلَّة أخرى بغيرنا. (٨٥)

ليونتيس: فهل نجحتِ في إقناعه؟
هرميون: لَسَوف يبقى سيدي.
ليونتيس:

لم يقبَل حين طلبتُ أنا. يا أقرب أهل الأرض إلى قلبي،
ما جاء كلامك بثمارٍ خيرًا من هذي قط!

هرميون: هل قلتَ يا مولاي «قط»؟ (٩٠)
ليونتيس: بل مرة أخرى وحسب!

---

[٢٩] الإرشاد المسرحي هنا مضاف بناء على شرح الشُّراح ونقد النقَّاد، وهو المستمد في معظمه من إخراج المسرحية عبر العصور، وإن لم يكن منصوصًا عليه في طبعة الفوليو، ذلك أنَّ اقتراب ليونتيس واستماعه إلى السطرين:

ولا تزال عندنا تقوم هذه الخطيئة
من دون زلَّة أخرى بغيرنا.

(٨٤–٨٥)

يؤكد الشك الذي يراوده واشتباهه في علاقة محرمة بين زوجته وبين صديقه الملك، خصوصًا لأنَّ ضمير الجمع يمكن أن يُفسَّر على أنَّه يشير إليهما معًا أو، على الأرجح، على أنَّه يشير إليها هي بضمير الجمع الملكي، خصوصًا في السطر الثاني، فمعظم المخرجين لا يوافقون كولريدج على ما رآه من أنَّ ليونتيس يغار — دون أدنى مبرر للغيرة — وفق مذهب «الجوهرية» أي القول بوجود خصائص جوهرية تمثِّل الكيان «الجوهري» للشيء أو الفرد، سواء كانت هذه الخصائص مادية أو روحية، وهو المذهب الذي اتَّبعه بعض الروائيين وبعض كُتَّاب المسرح مثل بن جونسون المعاصر لشيكسبير والذي كان يجعل طبعًا معينًا (Humour) في الفرد يهيمن على الشخصية، ولا حيلة للفرد في تغييره، فالطبع يغلب التطبُّع كما قيل، وهي المقابلة الشهيرة أيام شيكسبير وجونسون بينهما (nature Vs nurture)، ويستند مَن ينكرون أنَّ ليونتيس غيور بالطبع أي بالفطرة إلى أنَّه يتغير ويقلع عن غيرته فيما بعد (انظر المقدمة).

هرميون:

لم أُحسِن الكلام إلا مرتين؟ ما المرة الأولى إذن؟ أرجوك قُل!
أغدِق علينا بالثناء! أنعم علينا بالطعام كالدواجن المسمَّنة![30]
إن مات فعلٌ صالحٌ من دون ذِكر ... قُتِل المئات من أبنائه!
فأجْرُنا إطراؤنا! ونستطيع قطع ألف فرسخٍ[31] بِقُبْلة، لكنَّنا
لا نستطيع قطع أمتارٍ[32] قليلة بالنَّخس والشِّدة. لكن إلى
موضوعنا: كان النجاح في رجائي للمليك بالبقاء آخر الذي
أنجزته من صالح الأعمال، فما الذي تُراه كان أولًا؟ (٩٥)
كانت له أخت كبيرة، إن لم يسُؤْ ظني، ليت اسمها نعمة![33]
لم أحرز النجاح سابقًا سوى في مرَّة أخرى؟ متى؟ (١٠٠)
أفصح إذن أرجوك ... فإنني أتوق أن أعرف.

ليونتيس:

قد كان عندما ظللتُ صابرًا لأشهر ثلاثة مريرة حتَّى ظننتُ
أنَّني هلكتُ قبل توفيقي ... فَتَحتِ أنت هذه اليد البيضاء،
وعندها صافحتِنِي ... بادلتني عهدَ الوفاء ثم قلت لي
«أصبحت منذ الآن لك ... إلى الأبد!» (١٠٥)

---

[30] «كالدواجن المسمنة»: المقصود جميع الحيوانات التي تُربَّى من أجل لحمها (أو لبنها أو صوفها) والداجن في الأصل تعني كل ما ألف البيوت وأقام فيها من طير أو حيوان «للمؤنث والمذكر» وفق ما يقوله المعجم، وقد يعني التعبير الحيوانات الأليفة، ولكن ورود صفة «السمنة» جعلني أفضِّل المعنى المشار إليه، ولو أنَّ الدواجن في مصر شاع استخدامها في الإشارة إلى الطيور!

[31] الفرسخ (furlong): مقياس قديم للمسافات يوازي ثُمْن ميل (٢٠١ متر).

[32] أمتار قليلة (acre): المقصود مسافة لا يزيد كلٌّ من طولها وعرضها على فرسخ واحد، أي إنَّ المساحة الكلية لا تزيد إلا زيادة طفيفة عن الفدان لدينا (٤٠٤١ م٢ في مقابل ٤٠٠٤ م٢).

[33] (٩٧–٩٩) في السطرين إشارة إلى المناقشات البروتستانتية المعاصرة لشيكسبير حول إمكان الفوز بالخلاص من خلال صالح الأعمال في مقابل الإيمان وحده، وإلى «رحمة» الله (grace) باعتبارها نعمة من لدنه ينعم بها على من يشاء من عباده، وفي السطر ٩٩ تتلاعب بالصورة؛ فتشير إلى آخر ما قدمت من «الباقيات الصالحات» باسم «نعمة» (Grace) أيضًا! والتورية في العربية مماثلة للتورية بالإنجليزية، فالاسم مستخدم بل وشائع.

هرميون:

وتلك «نعمة»[٣٤] مؤكَّدة! فانظر إذن: نجحتُ في الكلام مرتين:
ظفرتُ في الأولى بزوجٍ مَلَكي، ونجحتُ في الأخرى
بأن أبقيتُ صاحبًا[٣٥] هنا لفترة قصيرة.

(تقدم يدها إلى بوليكسنيس.)

ليونتيس (جانبًا):

شبق بالغ، شبق بالغ! الخُلطة إن زادت بين الأصحاب
أتت بالخُلطة في العشق! قلبي مضطرب الخفقان،[٣٦] (١١٠)
قلبي يتواثب لكن ليس من الفرحة ... ليس من الفرحة!
هذا الترحيب البالغ قد تكسو ظاهره براءة
بل قد يكتسب الحرية من فرط الودِّ وفرط الكرم وفرط سخاء
الصدر، وقد يُمتدَح الفاعل له! هذا قطْعًا جائز، لكنَّ تشابُك
هذي الأيدي الآن ودغدغة أصابعها ... ما أشهده في هذي
اللحظة ... والبسمات الصادقة العاكسة كمرآة ما في النفس!
واسمع ما يتلوها من أنَّات كتأوُّه ظبي ساعة موته![٣٧] (١١٥)

---

[٣٤] تعود إلى التلاعب بلفظ «نعمة».

[٣٥] الصاحب (friend): قد تعني العشيق، أو الخليل، والمعنى موجود في العربية خصوصًا عند تأنيث اللفظ، يقول القرآن: ﴿يَوَدُّ الْمُجْرِمُ لَوْ يَفْتَدِي مِنْ عَذَابِ يَوْمِئِذٍ بِبَنِيهِ * وَصَاحِبَتِهِ وَأَخِيهِ * وَفَصِيلَتِهِ الَّتِي تُؤْوِيه﴾ (١١–١٣ المعارج) ويقول: ﴿يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ * وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ * وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ﴾ (٣٤–٣٦ عبس)، ويقول بعض الشُّراح إنَّ المعنى قريب من التعبير الحديث «بوي فرند»، ولكن الأهم من هذا ما يتلو هذا السطر من إرشاد مسرحي وهو «تقدم يدها إلى بوليكسنيس» إذ يقول النقَّاد إنَّ ذلك يذكِّر ليونتيس باليوم الذي أعطته هرميون يدها فيه.

[٣٦] «مضطرب الخفقان»: الأصل هو التعبير الطبي اللاتيني (tremor cordis) أي عدم انتظام ضربات القلب.

[٣٧] «من أنات كتأوه ظبي ساعة موته»: كانت الصور الرمزية المعاصرة تعتبر الظبي الذي أصابه سهم قاتل رمزًا للحب الذي لا شفاء منه. وصورة السهم الذي ينفذ إلى القلب لدينا في العربية رمز للحب، ولو

هذا ترحيب لا يرضاه الصدر ولا يرضاه جبيني «إذ
تنبت فيه قرون!»[٣٨] ماميليوس! هل أنت ابني؟[٣٩]

ماميليوس: حقًّا يا مولاي الأكرم. (١٢٠)

ليونتيس:

حقًّا! هذا ولد ممتاز. عجبًا! هل لوَّثت هنا أنفك؟
قالوا يشبه أنفي شبهًا تامًّا. أقدِم يا سيد.
لا بد لنا من تنظيف! لكنَّ التنظيف[٤٠] كذلك من شأن
صغار الماعز والثيران وكل عجول الأرض اليافعة!
(يمسح وجه ماميليوس.)[٤١]
(جانبًا) ما زالت تعزف تلك الألحان على راحة يده؟ (١٢٥)
(إلى ماميليوس)
ما حالك يا حَمَلي اللاهي؟ هل أنت إذن حَمَلي اللاهي؟

ماميليوس: نعم، إذا أردتَ يا مولاي.

ليونتيس:

تحتاج — إن أردت — نضجًا كاملًا مثلي لشعر أشعث
وفوقه القرنان مثلي. لكن يُقال إننا متشابهان

أنَّ صورة الظبي عندنا أصبحت الظبية كما هو شائع في الشعر العربي. ويقول بعض الشُّراح إنَّ صورة الموت تقترن بلحظة الذروة في الجماع مثلما كان شائعًا في زمن الشاعر.

[٣٨] «إذ تنبت فيه قرون»: أضفتُ هذه العبارة بين قوسين لاستكمال المعنى الذي يعبِّر عنه الممثل بالحركة الجسدية، وهو المعنى الذي يُجمع عليه الشُّراح، أي إنَّ المعنى لا يكتمل إلا بهذه العبارة، ومن ثَمَّ فهي مضمرة تلزم إضافتها لتوصيل المراد.

[٣٩] «هل أنت ابني؟» النغمة شبه هازلة لكن القصد جاد؛ إذ قد يضمر ليونتيس الشك في نسب ابنه، أو يضمر تحديًا غير مباشر لابنه بالانحياز إلى صفِّه ضد هرميون.

[٤٠] «لكن التنظيف ...»: هذا استدراك معناه أنَّ الكلمة المستخدَمة تُستعمَل في الإشارة إلى هذه الحيوانات ذوات القرون، وهو يشعر بأنَّ له «قرنين» أي ديوث.

[٤١] الإرشاد المسرحي مضاف إلى النص، وكان أول من أضافه المحرر هانمر (Hanmer) في طبعته لأعمال شيكسبير عام ١٧٤٣–١٧٤٤م (في مجلدين)، وتأخذ به طبعة آردن ٢٠١٠م.

مثل بيضتين.[٤٢] ذاك ما تقوله النساء، والنساء قد يقلن (١٣٠)
أي شيء. لكنَّهنَّ إن يكُنَّ مثل صبغة سوداء كاذبات[٤٣]
قُلَّبًا كأنَّهنَّ الريح أو كالماء،
ظالمات مثل نرْدٍ لا يقيم حدًّا فاصلًا بيني وبين صاحبي[٤٤]
فإنَّهن صادقات حين قُلْن إنَّ هذا الطفل يشبهني
تعالَ أيُّها الصغير الفائق! انظر إليَّ بالعيون الزُّرق كالسماء! (١٣٥)
يا أقرب الناس لقلبي! يا بضعة مني![٤٥]
فهل يكون ذاك من أمك؟ هل ذاك ممكن[٤٦]
يا أيُّها الوهم المسيطر؟[٤٧] لديك قوَّة نفَّاذة وتطعن القلوب

---

[٤٢] «متشابهان ... مثل بيضتين» كان ذلك من الأمثال السائرة، ويقابل المثل العامي «فولة وانقسمت نصين» لكنني آثرت أن آتي بالمثل الأصلي فهو مفهوم.

[٤٣] لاحِظ الجملة الطويلة التي تبدأ هنا وتنتهي في السطر ١٣٤.

[٤٤] «ظالمات مثل نرد لا يقيم حدًّا فاصلًا بيني وبين صاحبي» أي مثل النرد المغشوش الذي لا يفرق بين ما ينتمي إليَّ وما ينتمي لصاحبي، ما دُمْنَ لا يستطعن التمييز بين ما أملكه وما يملكه صاحبي، والمعنى الذي يستند إلى التلاعب بالتعبير القانوني (اللاتيني) (meum et tuum) أي مالي ومالك، يفيد أنَّ بوليكسنيس قد جار على زوجتي مثل النرد المغشوش من دون أن تدرك النساء ذلك، لاحظ أنَّ هذه بداية «الخلط» في الأبنية اللغوية التي يستخدمها ليونتيس وتدل على تفكيره المشوش.

[٤٥] «بضعة مني» الأصل هو (collop) وتعني من دمي ولحمي أو ما نشير إليه بالعربية بتعبير فلذة كبدي، أي من صلبي، وهو المعنى الذي يورده المعجم الكبير (OED 2b)، ويضيف الشراح أنَّ المثل السائر في عصر شيكسبير الذي يشير إلى البنوة هو «قطعة من لحمي».

[٤٦] هنا تبدأ السطور التي أثارت خلافات حادة بين الشُّراح بسبب غموض أبنيتها وهو ما شرحته بالتفصيل في المقدمة.

[٤٧] (١٣٧–١٣٨) السؤال الأول واضح وهو (Can thy dam?) وقد أضفت «ذاك» استكمالًا للمعنى بالعربية، وإن كان النص الإنجليزي يضمر اسم الإشارة، وأمَّا بقية السطر فيمكن أن يعني «وهل يكون ذاك وهمًا غالِبًا؟» وهذا ما يقول به بعض الشُّراح (مثل بيتشر) ولكن المشكلة هنا أنَّ جملة النداء التالية ينقصها المنادى، ولن يكون للعبارات التالية معنى، ولذلك أخذت بقراءة الذين قالوا إنَّ المنادى هو الوهم المسيطر، وإن كان من الممكن الأخذ بقراءة من يقولون بأنَّ (affection) كلمة تعني غير ذلك، وكل تلك قراءات ضعيفة، واستنادًا إلى فهمي للنص، وإن كان خلافيًّا، ترجمت باقي الحديث؛ وللقارئ الذي يريد الاستزادة، الرجوع إلى المقدمة.

والدنيا تجعل المُحال ممكنًا كما تُجسِّد الأحلام
قل كيف يمكن أن يكون هذا؟ فأنت تربط الإنسان
بالمُحال في الأذهان والعدم.[٤٨] إذن يجوز تصديق الذي فعلته (١٤٠)
بتحويل الخيال في أذهاننا إلى واقع![٤٩] وذاك ما وجدته
يا أيُّها الوهم! تجاوزًا لكلِّ ما يكون مشروعًا!
وهكذا سمَّمت مخي فتهاوى منطقي
ونما على الجبين قرنان.[٥٠] (١٤٥)

بوليكسنيس: ماذا يعني ملك صقلية بهذا؟
هرميون: يبدو مضطربًا بعض الشيء.[٥١]
بوليكسنيس: ما حالك يا مولاي؟
ليونتيس: ماذا بك؟ ما حالك يا خير أخ لي؟[٥٢]

---

[٤٨] (١٤٠–١٤١) «فأنت تربط الإنسان/بالمحال في الأذهان والعدم»: المعنى الحرفي «إنَّك تتضافر مع (thou coactive art) المحال في الأذهان ومع العدم (nothing) والعبارة تبين أنَّ ليونتيس يخاطب الوهم على الأرجح، لا أي معنى آخر من معاني (affection).

[٤٩] «واقع» في الأصل (something): ويتفق الشُّراح على أنَّ المقصود هو «الموجود في الحقيقة» ولهذا ترجمتُ الكلمة على هذا النحو.

[٥٠] «ونما على الجبين قرنان»: الأصل يفيد هذا المعنى تمامًا وهو:

And hardening of my brows.

ذلك أنَّ المعتقد آنذاك أنَّ الديوث ينمو له قرنان خفيَّان في جبينه، وفي الواقع على جانبي جبهته، أي في موضع القرن من رأس الإنسان، ويقول البعض إنَّهما صغيران.

[٥١] (١٤٦–١٤٧) غموض الفقرة يدفع بوليكسنيس وهرميون إلى التساؤل عما يعينه ليونتيس.

[٥٢] (١٤٨–١٤٩) «ماذا بك؟ ما حالك يا خير أخ لي؟» هذا السطر يقوله ليونتيس في طبعة الفوليو ويشرحه الشُّراح بأنَّ ليونتيس يرد على سؤال بوليكسنيس «ما حالك يا مولاي؟» بسؤالين كي يصدَّ أي إدراك من صديقه لما كان يفكر فيه، فالمفترض، كما يقول بيتشر، أنَّ بوليكسنيس لم يسمع ما قاله ليونتيس، ولكن كثيرًا من المحررين ينسبون السطر إلى بوليكسنيس استكمالًا لسؤال الموجز، اتباعًا للمحرر هانمر، لكنني أخذت بطبعة الفوليو التي تأخذ بها كل الطبعات الحديثة عندي، باستثناء طبعة آردن ١٩٦٣م.

هرميون:

كأنَّما على الجبين آيات الشرود البالغ.
تراك يا مولاي غاضب؟ (١٥٠)

ليونتيس:

كلا حقيقة! وإنَّما مشاعر الأبوَّة الفطرية[٥٣] التي تجتاحنا أحيانًا
بكل ما بها من رقَّة وحماقة تجعلنا أضحوكة أمام أصحاب
الصدور الصلبة! إذ إنني نظرت في ملامح ابني الصغير
فَخِلْت أنني طرحت أعوامًا من العمر! ثلاثة وعشرين![٥٤]
وهكذا أبصرت نفسي في إزار أخضر من القطيفة (١٥٥)
من قبل أن يحين لي لُبسُ السراويل، وقد تدلىَّ من حزامي
خنجرٌ في غمده كيْلا يصيبني بجرحٍ ... فربما تجيئنا الأخطار
من وسائل الزينة! وقلت في نفسي: ألا أشدَّ ما
أماثل الصَّبيَّ هذا! هذا النواة![٥٥] أو حبَّة البسلة الغضَّة![٥٦]
كريمة المحتد![٥٧] قل يا فتاي ابن الشرف:
هل ترفض التحدي إن خُدِعت؟[٥٨]

---

[٥٣] «مشاعر الأبوة الفطرية»: في الأصل كلمة واحدة هي الفطرة أو الطبيعة (nature) وكل ما أتيت به هو معنى الكلمة آنذاك، ومعناها في هذا السياق قطعًا، وأنا أترجم المعنى لا اللفظ المفرد.

[٥٤] «ثلاثة وعشرين (عامًا)»: أي إلى الوقت الذي كان ليونتيس فيه في السابعة مثل ماميليوس، وهو الآن في الثلاثين كما سبق أن بينت.

[٥٥] «النواة» في الأصل (kernel): ولكن بعض الشُّراح يقولون إنَّه يعني «البذرة»، وأما ما يقوله بيتشر من أنَّ الكلمة توحي بتورية لأنَّ سامعها يمكن أن يتصور أنَّها (colonel) فمردود عليه بما يقوله معجم أوكسفورد الكبير من أنَّ نطق الكلمتين كان يختلف اختلافًا شاسعًا آنذاك.

[٥٦] «حبة البسلة الغضة»: هي في الأصل (squash) انظر (OED n. 1a) ويقول المعجم إنَّ الكلمة كانت تُستخدَم تعبيرًا عن الإعزاز.

[٥٧] كريم المحتد (gentleman): يتوسَّع الشُّراح في دلالات ذلك لكنني أكتفي بالمعنى الأول.

[٥٨] «هل ترفض التحدي إن خدعت؟» في الأصل صورة من المحال فهمها من دون الرجوع إلى ثقافة العصر الذي نبتت منه وفيه، فالسؤال يقول حرفيًّا: «هل تقبل البيض بدلًا من المال؟» وكان قبول البيض بدلًا

ماميليوس: مولاي، كلا بل أقاتل![٥٩] (١٦٠)

ليونتيس:

حقًّا؟ إذن فليُكتَب الهناء لك! هل أنت يا أخي
محبٌّ لابنك الأمير حُبي لابني الأمير؟[٦٠]

بوليكسنيس:

إن كنتُ في بيتي أيا مولاي لازمته! فإنَّه لمحور الأفراح (١٦٥)
والمناقشات كلها! صديقي الوفي أحيانًا وخصمي العتيد
بعدها! مداهنًا لي[٦١] أو مكافحًا كما يدبِّر الأمور كلها.
نهار يوليو في وجوده قصيرٌ مثل ديسمبر.[٦٢]
نوازع الأطفال عنده على اختلافها تطرد من ذهني
من الأفكار ما يغلِّظ القوام من دمي. (١٧٠)

ليونتيس:

وذاك موقفي تجاه ولدي.
لسوف أمشي الآن في صُحبته. وتاركًا إيَّاك يا مولاي

من المال في ذلك العصر مثلًا يُضرَب لمن يتعرض للخداع، ولما كان ليونتيس يرى أنَّه خُدع حين تزوج هرميون (ما دام يتصور أنَّها خانته) فإنَّه يرى أنَّ ذلك بمثابة تحدٍّ له، وماميليوس يتمتع بالذكاء؛ إذ لمح المقصود فورًا وأجاب بأنَّه يرفض أن يُخدع ويقبل ما في ذلك من تحدٍّ له! وإذن فإنَّ فهم السؤال يقتضي أن يُقرن بالرد عليه، وتلك من معضلات التفسير التي يواجهها المترجم ما دامت ترجمة ظاهر الألفاظ أو المعنى السطحي للعبارة لا تُظهر المقصود، ونحن في الترجمة نترجم المعنى «المراد» وهو ما نحدده في ضوء السياق، والسياق هنا يقتضي التغيير الذي قمت به بعد بحث مطول.

[٥٩] (١٥٣–١٦٠) سبق لي أن شرحت عادة ذلك العصر في أن يرتدي أبناء الطبقة الراقية الصغار ملبسًا موحَّدًا للبنين والبنات، حتى سن معين، وبعدها يلبس الذكور سراويل، إلخ.

[٦٠] «محب لابنك الأمير»: المقصود الأمير فلوريزيل الذي يبلغ عمر ماميليوس نفسه تقريبًا.

[٦١] «مداهنًا لي»: في الأصل (parasite) وكانت الكلمة تُطلَق على المداهنين من رجال القصر.

[٦٢] «مثل ديسمبر»: أي مثل يوم من أيام ديسمبر (ويقصد أنَّ النهار في ديسمبر قصير) وحافظت على إيجاز الحذف في تعبير بوليكسنيس لأنَّه حيلة بلاغية أحببت إظهارها.

لكل أفكار جليلة في ذهنك![٦٣] يا هرميون!
أبدي إلى أخي الحفاوة التي تُعادل الذي لديكِ من حبٍّ لنا!
واسترخصي كل الذي يكون غاليًا من أجله لدينا في صقلية! (١٧٥)
فإنَّه — من بعد نفسي، وبعد «جوَّالي» الصغير —[٦٤]
وليُّ عهد قلبي.

هرميون: وإن طلبْتَنَا وجدتنا في داخل الحديقة، فهل توافينا بها؟
ليونتيس:

بل افعلا كلَّ الذي تهويان. ما دمتما من تحت قبة السماء
لن تتوها عنِّي. (جانبًا) إنَّي أصيد الآن![٦٥] (١٨٠)
أدليتُ هذا الشَّص ... حتى إذا لم تُدرِكا الطُّعم به!
عار عليكما! عار عليكما!
فلتبصروا أسلوب ميل وجهها — منقارها — لوجهه![٦٦]
تأملوا كيف استباحت أن يحيط هكذا بذراعها

[٦٣] «لكل أفكار جليلة في ذهنك»: في الأصل كناية تفيد هذا المعنى وهي (graver steps) ومعناها الحرفي «حديثك الحافل بالأفكار الجليلة أثناء السير» والشعر يقتضي الإيجاز فأتيت بالمراد وأوجزته. وأما صيغة أفعل التفضيل في الأصل فتفيد التضاد مع روح المرح التي كانا يتحدثان بها عن طفليهما، واكتفيت بأنَّ العبارة واضحة إلى حدٍّ بعيدٍ، خصوصًا لأنَّه ذكر اعتزامه السير مع ابنه، والتضاد إذن موحًى به في السياق؛ إذ يعود إلى ذكر المشي حين يشير إلى ماميليوس بأنَّه جوَّال في ١٧٦.

[٦٤] (١٧٥–١٧٧) يقول بعض النقَّاد إنَّ هذه العبارة تتضمن تورية؛ إذ تلمح من طرف خفي إلى أنَّ هرميون سوف تسترخص «الغالي» (أي شرفها أو عفَّتها) وبذلك تبيَّن ضآلة حبها لزوجها. ولكن هذا المعنى «البعيد» قد لا يظهر في القراءة، وقطعًا عند التمثيل على المسرح.

[٦٥] (١٧٩–١٨٠) يقول أحد النقَّاد إنَّ في هذه العبارة إشارة إلى عجز آدم وحواء عن إخفاء معصيتهما لله عنه في جنة عدن، ويستشهد بنصوص من سفر التكوين في الكتاب المقدس، ولكنها لا تثبت ذلك، ويصعب الإيحاء به على المسرح.

[٦٦] تشبيه الوجه بالمنقار غريب، ولكن التشبيه كان شائعًا في حالتي التقبيل والمداعبات؛ إذ كان يشار إليهما «بلف المنقارين والهديل»، (وهي الصورة المستعارة من الحمام) يقول شوقي:

مُنى النفس ليلى قَرِّبي فاكِ من فمي   كما لفَّ منقاريهما غَرِدَانِ

استباحة القرينة التي تأبَّطت ذراع زوجها! راحا معًا! (١٨٥)
(يخرج بوليكسنيس وهرميون والأتباع.)
أدلة عميقة وصلبة وغامرة ... على القرنين في رأسي![٦٧]
اذهب غلامي والعب![٦٨] فإنَّ أمَّك تلعب! وأنا كذلك ألعب
لكن دوري[٦٩] شائن وجالب للعار، وسوف يُفضي آخِرًا إلى
الصَّفير ساخرًا[٧٠] منِّي ويقفوني إلى القبر! والاحتقار والتجريس
بي ناقوس موتي. اذهب غلامي والعب! العب إذن! قد كان (١٩٠)
قبل الآن ديُّوثون غيري — إن لم أكن ضللتُ كل ضلال —
بل بيننا الكثير منهمو، في اللحظة التي أقول فيها هذا،
وكلهم أحاط بالذراع زوجته ... وليس فيهم من يرى
بأنَّ شخصًا قد أتى يصيد في غيابه بماء بِرْكَته،

---

[٦٧] هذا السطر يتضمن عددًا من الصور غير المترابطة ولا يربط بينها إلا المعنى، وهي تبدأ بالصلابة وهي في الأصل inch-thick أي ما سُمكُه بوصة، وكان يوصف بها اللوح الخشبي ذو الصلابة، ومن ثم أتيت بالدلالة بدلًا من الصورة التي لا محل لها بالعربية، وكذلك ما يتلوها وهي العمق في الأصل Knee-deep الصفة التي يُوصف بها السيل إذا وصل عمق مائه للركبة، وتوازي ما نقوله بالعامية المصرية «للرُّكَبْ» فاكتفيت بالعمق، خصوصًا بسبب ما يتلوها وهو الغمر الكامل أو الانغماس وهي في الأصل o'er head and ears، والواضح — كما يدل عليه هذا المثل السائر — أنَّها صورة تمثِّل درجة أكبر من عمق الماء مثلًا، وإن كان المثل يُستخدَم مجازيًّا للانغماس في الحب أو في الشر، ولذلك اكتفيت بصفة الغمر، ويقول الشُّراح إنَّ ليونتيس يشير إلى نفسه قائلًا إنَّه أصبح — قطعًا وبكل تأكيد ومن دون أدنى شك — ديوثًا، ولكنني لم آت بالمعنى مجردًا بل أتيت بصور مجازية تُجاري الأصل، فجعلت الصفات الثلاث المذكورة تنعت الأدلة، كما حافظت على الصورة التي تأتي في آخر السطر وهي a forked one أي على رأسي قرنان. وقد اقتضى النظم أن أبدأ بالعمق قبل الصلابة، وهذا هو التغيير الوحيد في ترتيب عناصر السياق، ولم أجد للترتيب أهمية كبرى ما دامت الصور الثلاث لا تشترك في رسم إطار «منظور» موحد؛ إذ لا علاقة لسُمْك لوح الخشب وصلابته بعمق الماء، وللقارئ الذي يدهش من تفكك صور ليونتيس أن يرجع إلى «المقدمة» حيث آراء النقَّاد في هذا التفكك خصوصًا في القسم الأول من المسرحية.

[٦٨] سبقت مناقشة اختلاف دلالة اللعب في كل حالة بالتفصيل في «المقدمة».

[٦٩] لاحِظ الإشارة إلى «الدور» الذي يلعبه وعلاقته بالصور الميتامسرحية (انظر «المقدمة»، القسم ٩).

[٧٠] «الصفير الساخر»: كان يمثِّل رد فعل جمهور المسرح، إزاء العمل الفني القبيح أو الممثل الذي لم يلق الإعجاب، وهي صورة ميتامسرحية كذلك.

وأنَّ جاره اللَّصيق يأخذ الأسماك من مائه (١٩٥)
فجاره اسمه «بسَّام»![٧١] في ذاك لي بعض العزاء ... نعم![٧٢]
وغيرُهُم لديه أبوابٌ وقد فُتِحت كَبَابي كَرْهًا.
ولو أصاب اليأس كلَّ من لديه زوجة تمرَّدت
لقام عُشْرُ من في الأرض من بشر ... بشنق أنفسهم!
فإنَّه لداءٌ لا دواء له! وكوكبُ الفجور[٧٣] إن طغى (٢٠٠)
تأثيره أصاب كلَّ من يكون طالعه! أدرك إذن جبروته
شرقًا وغربًا وشمالًا وجنوبًا! وموجز المقال أنَّه
لا يستطيع حِصنٌ حفظ عفَّة امرأة! اعْلَم وثِق في هذا
فمثل هذا الحصن يسمح للعدو بالدخول والخروج
بقضِّه وقضيضه![٧٤] وقد أصيبت الآلاف منَّا بالمرض (٢٠٥)
من دون أن ندري! ما الحال يا ولدي؟[٧٥]

---

[٧١] «فجاره اسمه بسام»: في الأصل Sir Smile, his neighbour ولما كانت الكلمة المقابلة التي تُستخدم اسمًا لدينا في العربية «بسمة» أو«ابتسام» لا يُسمَّى بها الذكور اضطررت إلى التغيير، والمعنى واضح فالبسمة هنا «قناع»، ومن ثَمَّ فإنَّ «البسام» يخفي الحقيقة بقناع البسمات.

[٧٢] انظر دلالة هذه السطور في قسم «المسرح والميتامسرح» بالمقدمة.

[٧٣] (٢٠٠–٢٠١) المقصود بكوكب الفجور فينوس، ربَّة الحب (والشهوة) التي أُطلق اسمها على الكوكب الذي نسميه الزُّهرة بالعربية، وأحيانًا ما يُسمَّى كوكب المساء أو كوكب الصباح لأنَّه يُشاهد في السماء بعد الغروب أو قبل الشروق، وفق مداره الذي يختلف من وقتٍ لوقت. ومعنى «طغيان» الكوكب (predominance) أن يكون الكوكب المشرق وحده (on the ascendant) بين كواكب المجموعة الشمسية، وذلك في مواعيد محددة، والذين يولدون في هذه المواعيد كان يقال إنَّ هذا الكوكب «طالعهم» (وكلمة «طالع» تعني حرفيًّا ascendant) وكان يقال إنَّهم يتميزون بخصائص معينة في شخصيتهم. ولا يزال «المنجمون»، (أو من يُسمَّون الفلكيين) يمارسون هذا النشاط أي اكتشاف «حظوظ» المرء بدراسة الكوكب الذي كان «طالعًا» وقت مولده، ولا يزال الإيمان بالأبراج وما إليها منتشرًا. وقد التزمت بترجمة الكلمة التي يستخدمها ليونتيس وهي (predominant) ثم أردفتها بما يفسرها في السطر التالي لأنَّ هذا شعر ويلقى على المسرح ولا بد أن يكون واضحًا للسامع مباشرة.

[٧٤] «بقضِّه وقضيضه»: في الأصل with bag and baggage.

[٧٥] (١٩٧–٢٠٦) بقية المونولوج الموجَّه للجمهور تؤكد الميتامسرح أي وعي الممثل أنَّه يمثل، أو وعي المسرح بأنَّه مسرح، فهو يكسر الحائط الرابع ويخاطب الجمهور في هذه السطور بانتظام.

ماميليوس: يُقال إنني شبيه بك.[٧٦]
ليونتيس: في ذاك بعض عزاء. عجبًا! فهل أتيتَ يا كميلو؟[٧٧]

(يتقدم كميلو منه.)

كميلو: أتيتُ مولاي الكريم.
ليونتيس:

اذهب لتلعب يا ماميليوس، فأنت صاحبٌ شريف.[٧٨] (٢١٠)
(يخرج ماميليوس.)
اسمع كميلو! لَسَوف يبقى السيد العظيم مدة أطول.

كميلو:

بذلت أنت جهدًا خارقًا لتستقرَّ مرساتُه[٧٩]
وكلَّما ألقيتها عادت إليك ...

ليونتيس: لاحظتَ ذلك؟
كميلو:

بل كان يرفض الرجاء منك بالبقاء. يقول إنَّ ما لديه (٢١٥)
من مشاغل أهم.

---

[٧٦] ربما يلتفت ليونتيس خلفه فيلحظ وجود كميلو (في أقصى خلفية المسرح) وابنه ماميليوس، وهما يتقدمان منه، وتقول سوزان سنايدر إنَّ المخرجين يتفنَّنون في شغل وقت المونولوج بما يفعله كميلو مع ماميليوس في الخلفية حتى يحين وقت تقدمهما من ليونتيس.

[٧٧] ينتبه ليونتيس إلى وجود كميلو لكنه يسأله «هل أتيت؟» وكميلو لا يعارض الملك ويوافقه قائلًا «أتيت مولاي الكريم!» (٢٠٩) والواضح أنَّ ليونتيس يريد الانفراد بكميلو حتى يطلب منه تدبير «هلاك» بوليكسنيس، ولذلك يصرف ابنه.

[٧٨] شريف (honest): يقول بعض الشُّراح إنَّ الكلمة قد تعني الشرف بمعناه العام (honourable) وقد تعني أنَّه ابن شرعي، أي إنَّ المقابلة قد تكون بينه وبين بوليكسنيس أو بينه وبين من يظن أنَّها نغيلة (في بطن زوجته).

[٧٩] (٢١٢–٢١٣) الصورة بحرية، أي إنَّك حاولت مساعدته بكل طاقتك على أن تستقر مرساة سفينته في قاع البحر (أي إقناعه بالبقاء) لكنها كانت تعود إليك كلما ألقيتها.

ليونتيس:

أدركت ذلك؟ (جانبًا) قد أدرك الناس الحقيقة! وها همو
يتهامسون «هاكم مليك صقلية! لقد غدا كذا ... وكذا»[٨٠]
لا بد أنَّها حكاية قديمة ... لأنني آخِرُ من يعلم![٨١]
(إلى كميلو) وكيف قرَّر البقاء يا كميلو في النهاية؟ (٢٢٠)

كميلو: لقد توسَّلت إليه هذه المليكة الصَّالحة.

ليونتيس:

أصبت في «المليكة»، وكان ينبغي كذاك أن تصيب في «صالحة»
لكنَّما الواقع ينفيه، فهل يرى سواك ممن يفهمون رأيك؟
فذهنك الوقَّاد يُدرك الذي يغيب عن عيون العامة الغافلة
ألم يُلاحظ ذاك إلا الصفوة المُرهَفة؟ أعني القليل من (٢٢٥)
ذوي الرءوس الفذَّة؟ وربَّما تَعمَى[٨٢] الجماهير الوضيعة
عن حقيقة القضية. أجِب!

كميلو:

مولاي، هل قلت القضية؟ أظنُّ أنَّ جُلَّ الناس يعرفون
بأنَّ ملك بوهيميا سيبقى فترة أطول.

ليونتيس: ماذا؟ (٢٣٠)

كميلو: سيبقى فترة أطول.

ليونتيس: حقًّا، ولكن ما السبب؟

كميلو: إرضاء لمعاليكم، وبفضل رجاء مليكتنا صاحبة العصمة.

---

[٨٠] «كذا ... كذا» ليونتيس يتجنَّب التصريح بلفظ «ديوث». والتعبير المستعمَل في الأصل a so-forth ولا يورد المعجم إلا هذا الشاهد، ونحن نقول اليوم: (a so-and-so).

[٨١] «لا بد أنَّها حكاية قديمة ... لأنني آخر من يعلم» ليونتيس يبني حجة منطقية في الظاهر، فاسدة في الواقع ما دام يفترض أنَّ «خيانة» زوجته أمر يعرفه كميلو.

[٨٢] «تعمى»: في الأصل (purblind) أي تغشى، ولكنني اخترت الكلمة الشائعة الأقرب إلى الأفهام.

ليونتيس:

إرضاء؟ ورجاء مليكتكم صاحبة العصمة؟ حتَّى يرضيها؟[٨٣]
يكفي ذاك إذن! إني أثق الثقة الكاملة كميلو بك (٢٣٥)
وأبوح إليك بمكنون فؤادي ودقائق أسراري
ولقد كنت تؤدي دور الكاهن فتُطهِّر صدري من آثامه
وأغادرك بثوب التائب بعد صلاح الحال
لكنِّي مخدوع فيما يبدو من صِدْق نزاهتك
ومخدوع في الحكم بما يبدو في الظاهر. (٢٤٠)

كميلو: لا قدَّر ربي ذلك يا مولاي
ليونتيس:

الإصرار على ذلك[٨٤] يعني: إمَّا أنَّك لستَ شريفًا
أو أنَّك إن كنت تريد الشرف فأنت جبان! فالجبن
يشلُّ الشرف[٨٥] ويمنعه أن يسلك مسلكه المطلوب.
أو قد تُعتبَر الخادم صاحب ثقتي الكاملة (٢٤٥)
ولكنَّك أهملتَ تولِّيها. أو أنَّك أحمق
إذ تشهد سيْر مباراة ذات خطر
وترى أنَّ الجائزة الكبرى[٨٦] ذهبت للفائز
ثم تُعامِل ذاك معاملة اللهو أو الهزل.

---

[٨٣] «يرضيها»: يتعمد ليونتيس تحويل معنى الرضا النفسي إلى إرضاء جنسي!

[٨٤] «الإصرار على ذلك» (To bide upon't) الفاعل المضمر هنا هو «أنت»، أي إنَّ العبارة تعني «إن أصررت على ذلك» ولكنني أحببت نقل الصيغة الأصلية (المصدر الصريح). وشريف هنا honest لا تعني إلا honourable.

[٨٥] (٢٤٣–٢٤٤) «فالجبن/يشل الشرف»: الفعل في الأصل هو hoxes وهو فعل مهجور كان يعني «يُعرقِب» أي يقطع عرقوب الدابة فيمنعها من الحركة، وابتغاء الوضوح أتيت بالمعنى نفسه بكلمة أقرب إلى الأفهام.

[٨٦] «الجائزة الكبرى» المقصود إما هرميون أو مضاجعتها. والمباراة في السطر السابق قد تكون لعبة من لعب الميسر (حسبما يقول شارح حديث) ولكنني التزمت بالمعنى الأقرب لكلمة game والذي يقبله جمهور الشُّراح.

كميلو:

يا سيدي الكريم! لربما أكون مهمِلًا وذا حُمقٍ جبانًا (٢٥٠)
فهذه الصفات عند كل الناس
كما أرى من المحتوم أن يَبِين الجُبن والإهمال والحماقة
يومًا من الأيام في غمار أحداثٍ بلا نهاية في هذه الدنيا
أمَّا إذا قصدت ما يخصُّ — يا مولاي — أمرك
فإنني إن كنت قد أهملت عمدًا ذات يوم (٢٥٥)
فإنَّما كانت حماقتي السبب: إن كنت جاهدًا لعبت دور الأحمق
فإنَّما قد كان إهمالي السبب؛ إذ لم أُوَفَّق
عند تقدير الذي يرمي إليه أمرٌ ما: إن كنت قد جَنُبْتُ عن
أداء فعل ما، من باب ريبتي، وكان هذا الفعل لازمًا
لا بد من أدائه، فإنَّما قد كان من ورائه خوفٌ (٢٦٠)
وليس ينجو منه أعقل العقلاء. وهذه مولاي كلها
نقاط ضعفٍ ليس يخلو من مغبَّتها الشرف.
لكنَّني أرجو معاليكم بأن تصارحني بما لديك
وأن تدلَّني على تجاوزي وتكشف الوجه الحقيقي له.
فإن أنا أنكرته كنت بريئًا منه. (٢٦٥)

ليونتيس:

أَوَلم تبصر يا كاميلو —
هذا لا شكَّ به فلقد أبصرت وإلا
كانت عدسات عيونك[87] أسمك من قرن الديوث —
أو لم تسمع — قطعًا إذ لن تسكت ألسنة الناس

[87] «عدسات عيونك» (eye-glass): المقصود المادة الزجاجية أو الرطوبة الزجاجية في العين، أو القرنية (cornea). وأما النظارات الطبية («العوينات» خارج مصر) فلا يورد المعجم ذكرًا لها قبل القرن الثامن عشر (OED n. 3a) ونشير إليها بالتعبير الإنجليزي نفسه. والصفة «أسمك» (thicker) تعني أشد إعتامًا. والسياق يوحي، كما يبين الشُّراح، أنَّ ليونتيس يشير إلى ما نسميه اليوم «المياه البيضاء» أو كتراكت، وكان

إزاء وقائع واضحة وجلية — (٢٧٠)
أَوَما جال بفكرك — فالمعرفة هنا لا تأتي رجلًا لا فِكَر له —
أنَّ قرينتنا خائنة؟ فلتعترف الآن وإلا
أنكرت بكل وقاحة،
أنَّك تتمتع بعيون وبآذان وبفكر!
وإذن قل إنَّ قرينتنا عاهرة[٨٨] ويحقُّ لنا (٢٧٥)
أن ننعتها بأحط الأوصاف
كالعاملة بغَزْل الكتَّان إذا سمحت بجماع قبل
العهد الرسمي بخطبتها. أفصح عن ذلك بل أثبِت صِدْقه!

كميلو:

لن أقف كمكتوف الأيدي كي أسمع من يتَّهم مليكتنا
هذي التُّهم الشنعاء ولا أثأر فورًا لكرامتها (٢٨٠)
أُقسم[٨٩] إنَّك لم تتفوَّه بكلام يخفض من قدرك
أكثر من هذا! والقول به ذنب لا ينقص
في الوزر عن التهمة حتى لو صدقت.

ليونتيس:

أفلا يوجد شيء في الهمس الدائر بينهما؟
في ميل الخدِّ على الخد؟ وتلامس هذين الأنفين؟ والتقبيل (٢٨٥)

يشار إليه آنذاك بتعبير pin and web فأما pin فتعني وجود نقطة في العين في حجم رأس الدبوس، وأما web فتعني وجود غشاء فوق المقلة.

[٨٨] «عاهرة»: في الأصل hobby-horse وكان المصطلح يشير (فيما يشير إليه من معانٍ مألوفة) إلى الأغبياء والمنحلات والمومسات. ولكن ارتباط الكلمة بالهيكل الخشبي الذي كان يستخدمه الراقصون، ويلهو به الأطفال، يوحي من طرف خفي باللهو والعلن.

[٨٩] «أقسم»: في الأصل Shrew my heart والمقصود Beshrew أي «عليَّ اللعنة» وهو قَسم شائع وغير مغلظ.

بداخل كل شفة؟ في إيقاف مسار الضحك بتنهيدة؟
لحنٌ لا يُخطئ لخيانة شرف المرء! في وضع القدم على
القدم؟ أن ينزويا في ركنٍ من تلك الأركان معًا؟
وتمنَّى أن يسرع عقرب تلك الساعة؟ وقضاء الساعات معًا
وتملِّي كل دقيقة؟ ظهرًا أو في منتصف الليل؟ وتمنِّي (٢٩٠)
أن تغشى كل عيون إلا عيناه وعيناها بغشاوة؟ وهما
من دون الناس؟ أفلا يُعتبَر تجاهل رؤية هذا خبثًا؟ هل
هذا عدمٌ؟ وإذن هذي الدنيا وجميع الأشياء بها عدم!
فسماء الكون عدم! بوليكسنيس عدم! وقرينتنا عدم!
والعدم إذن لا شيء به غير العدم![٩٠] (٢٩٥)

كميلو:

يا مولاي الأكرم، عالِج نفسك من هذا الرأي المعتل
وإلا فات الوقت فإنَّ به أخطارًا جمَّة.

ليونتيس: فلنفترض[٩١] ... لكنَّه صحيح.
كميلو: لا لا يا مولاي.
ليونتيس:

بل ذاك صحيح يا كاذب! كاذب! إنَّك تكذب يا كاميلو (٣٠٠)
وأنا أكرهُكَ! أعلن أنَّك فظٌّ أخرق! وحقير لا ذِهن له!

---

[٩٠] (٢٨٤–٢٩٥) يستخدم ليونتيس في هذه السطور حيلة بلاغية تُسمَّى التفنيد (apodiosis) كما يقول ناقد معاصر شارحًا إياها بأنَّها الرفض الغاضب لحجة ما بتفنيدها، ولكن المصطلح الأجنبي المذكور يعني في الواقع «جواب الشرط»، وإذن فالأصح إذا أردنا «التفنيد» الذي يتضمن صيغة السؤال أن نَصِفَه بأنه (apodioxis) كما يبيِّن مجدي وهبة في معجمه الشهير لمصطلحات الأدب، ١٩٧٤م، والذي أُشير إليه دومًا باسم مؤلفه وحسب. وانظر «المقدمة» للمزيد من الإيضاح لهذه السطور.

[٩١] «فلنفترض»: أي فلنفترض أنَّه خطر، لكنه، كما يزعم، صحيح!

أو أنَّك نهَّاز للفرص وقُلَّب![92] إذ تبصر بعيونك في هذي
الدنيا الخير، وتبصر فيها الشَّرَّ، ولكنَّك تنحاز لهذا ولذاك معًا
في آنٍ واحد! لو كانت كبد قرينتنا يكمن فيها المرض كمسلكها
لتُوُفِّيت المرأة قبل مرور الساعة! (٣٠٥)

كميلو: وما ذاك المرض؟

ليونتيس:

أمير بوهيميا الذي يلُفُّها كأنَّها قلادة من حول عُنُقه!
لو كان لي خدم يكنُّون الولاء لي،
ويدركون كم يفيدهم شرفي،
وبالعين المجردة، وأنَّهم سيكسبون لو صانوه ... لما توانوا (٣١٠)
عن أداء فعلٍ يمنع التمادي في الخطيئة! وأنت يا ساقيه!
يا من رفعته من موقعٍ خفيضٍ مُضْفيًا عليه مرتبة الشرف
من يستطيع أن يرى ما كان واضحًا وضوح رؤية السماء للأرضين
ورؤية الأرضين للسماء ... أعني مدى الذي أحسُّه من المرارة ...
هل تستطيع أن تضيف للكأس التي يحين شُرْبُها (٣١٥)
بعض التَّوابل التي من شأنها إغلاق جفنيْ ذلك العدو لي
للأبد؟! مذاق تلك الكأس يشفيني ويرضيني!

كميلو:

سيدي! مولاي إني أستطيع ذلك! بغير كأسٍ ذات مفعولٍ
سريع بل مديد الأجل! من شأنه تحقيق ما يُرجى بلا عنف

[92] «نهَّاز للفرص وقُلَّب»: الأصل hovering temporizer يعبِّر عن انتهاز الفرص بصورة الطائر الجارح الذي يحوم مُحلِّقًا انتظارًا لفرصة يغتنمها على الأرض، والقُلَّب مَن يكثر التقلب وفقًا للظروف المتغيرة. ونحن نعرف المصطلح «حُوَّل قُلَّب»، والطريف أننا نستخدم الصفة نفسها (كما استخدمها معاوية بن أبي سفيان) بدلًا من المصطلح الثقيل على اللسان «حُوَّلِيٌّ قُلَّبي» أي البصير بتقليب الأمور ومن يتمتع بسعة الحيلة.

ولا الإيحاء للدنيا بسوء القصد مثل السُّم! لكنني
لا أستطيع تصديق المثالب الدنيا بشأن مولاتي المهيبة (٣٢٠)
فإنَّها لذات مرتبة شريفة عُليا
وثِق بأنِّي أضمر الوداد لك.

ليونتيس:

إن تطرح في هذا الشَّكَّ استحققت القتل!
أتظن بأنِّي مختلط العقل ومضطرب النفس إلى حدٍّ
يدفعني أن ألقي نفسي عمدًا في غمرة هذي الآلام (٣٢٥)
فألوِّث طهر فراشي وبياض مُلَاءَاتِي الناصع؟
إنَّ حفاظي بالحق عليه هو النوم الهانئ والتلويث
يحيل فراشي أشواكًا وقتادًا وهراسًا
ويبثُّ حُمًى لزنابير لها لذعٌ لاسع
هل أجلب لدماء ابني هذا الفضح الشائن (٣٣٠)
وأنا أومن أنَّ ابني من صلبي وأكنُّ له حب الوالد
من دون ذرائع قاطعة تدفعني دفعًا؟ هل أقبل هذا
طوعًا؟ هل ينحرف المرء إلى هذا الحدِّ؟

كميلو:

لا بدَّ لي من التصديق سيدي. فعلًا. أمَّا مليك بوهيميا
ففي مقابل الذي أتاه سوف أنتهي من أمره.[٩٣] بشرط أن تعود (٣٣٥)
بعد أن يمضي[٩٤] لزوجتك، ومثلما كانت أثيرة لديك أولًا.

---

[٩٣] «فسوف أنتهي من أمره» التعبير يعتمد على المراوغة في التعبير (equivocation) انظر «المقدمة» أي إمكان الدلالة على معنى ومعنى مضاد له، وهو نوع من أنواع التورية؛ فالملك يفهم من «ينتهي» (fetch off) أنَّه يُفيد القتل، وكميلو يقصد في نفسه أن يفيد تسوية الأمر و«الانتهاء منه».

[٩٤] «بعد أن يمضي» تتضمن المراوغة السابقة؛ إذ يعتزم كميلو مساعدة بوليكسنيس على الهرب والنجاة، والملك يفهم من «يمضي» معنى الوفاة (ويعادلها كلمة «يذهب»).

حتى ولو من أجل ولدك. في ذاك إخراس لمفتريات
ألسنة البلاط وكل من حالفتهم وعرفتهم
في غير هذي المملكة.

ليونتيس:

تتفق مشورتك تمامًا مع ما قررت من الإجراءات (٣٤٠)
لن أدمغ شرف امرأتي بنقائص عارٍ قط.

كميلو:

وإذن فاذهب يا مولاي الآن، وخالط[٩٥] مالك بوهيميا
وبوجهٍ صافٍ كوجوه الأصحاب إذا اجتمعوا في مأدبة ما
وكذلك زوجتك الملكة! إني ساقيه،
فإذا كان سيلقى من هذي اليد أيَّ شرابٍ فيه الصحة (٣٤٥)
لا تعتبرني مِن خَدَمِك.[٩٦]

ليونتيس:

أنهينا الأمر. افعل ما قلت تنل نصف فؤادي
أما إن أحجمت فسوف تشُقُّ فؤادك أنت.[٩٧]

كميلو: سأفعل المراد يا مولاي.

---

[٩٥] «خالط» الأصل Keep with أي قم بدور الصديق الذي لا يكنُّ غير الود الصافي وصاحِبْهُ كما كان عهدكما.

[٩٦] (٣٤٥–٣٤٦) يقول بعض الشُّراح إنَّ هذين السطرين يتضمنان مراوغة في التعبير كذلك، فالمعنى الأول هو أنني سوف أضع له السم في شرابه كي أثبت ولائي لك، والثاني إني أوثر ألا أكون خادمًا لك على أن أضع سُمًّا له في شرابه، وإن كان المعنى الثاني عسير الإدراك بعض الشيء.

[٩٧] «سوف تشق فؤادك أنت»: المعنى الذي يتبادر إلى الذهن هو أنَّك سوف تنقسم على نفسك ما بين ولائك لي وحبك له؛ إذا انشطر الفؤاد نصفين، ولكن المعنى الآخر هو التهديد بالقتل، وقد يكون للتعبير معنى ثالث وهو إنَّك ستكون جبانًا أو غير مخلص.

ليونتيس: سأرسم الوداد في وجهي كما أشرت. (٣٥٠)

(يخرج ليونتيس.)

كميلو:

أوَّاه ما أشقاكِ يا امرأة! أمَّا أنا
فما تُرَى يكون موقفي؟ لا بدَّ أن أظلَّ في إسار خير
بوليكسنيس! ودافعي على ارتكاب هذه الفعلة
طاعتي لسيدٍ مخاصم ومنكر لذاته الحقة،
لكنَّه يريد من أتباعه جميعًا فعل ما يفعل. (٣٥٥)
إذا فعلتُها كان التَّرقي من نصيبي. حتَّى إذا وجدت أمثلة
لآلاف قضوْا على ملوك من ذوي الحق الإلهي،
ثم أقبلت عليهم الدنيا فلن أفعلها!
لكنَّه ما دام هذا الفعل لا يؤيده
تذكار لوح من نحاس أو حجر، كلا ولا كتابة تمتدحه، (٣٦٠)
فسوف يحنث الخبث الأثيم نفُه بالقسم![٩٨] عليَّ أن
أغادر البلاط! فإنَّ فِعلها والامتناع عنه سِيان! كلاهما
يدق عنقي! ابزغ إذن يا نجم سعدي![٩٩] لقد أتى ملك بوهيميا

(يدخل بوليكسنيس.)

---

[٩٨] (٣٥٦–٣٦١) المعنى العام واضح، ولكن في السطور إشارة مضمرة إلى القاعدة السياسية المعتمدة التي يوردها نصيب شاهين في كتابه «الإشارات إلى الكتاب المقدس في مسرحيات شيكسبير، ١٩٩٩م» والتي تقول إنَّ قاتل الملك لا تُقبِل عليه الدنيا ولا يسعد قط، ويورد شاهين تدليلًا عليها «الموعظة المناهضة للعصيان والتمرد» والتي كانت شائعة في عصر حكام أسرة تيودور، وتقول: «اقرءوا تاريخ جميع الأمم، وافحصوا حوليات بلدكم نفسه، واذكروا أحداث التمرد البالغة الكثرة في العصور الغابرة … ولن تجدوا أنَّ الله كتب الهناء لأي تمرد على الأمير الطبيعي والشرعي للناس» (شاهين، ص٧٢٤، مقتطف في بيتشر ص١٧٩).

[٩٩] «ابزغ إذن يا نجم سعدي» الأصل Happy star reign now! ولكن المعنى المضمر هو «يا ليت نجمي يكتب التوفيق لي في هذه اللحظة.» وأما إذا طلب القارئ مزيدًا من الحرفية فله أن يزيد «الآن» في التعبير الأول أي «ابزغ الآن إذن يا نجم سعدي!» (وهو الذي يحول السطر الشعري إلى بحر الرمل) ولو أنَّ

بوليكسنيس:

هذا غريب. إخال أنَّ الاحتفال بي هنا ينكمش!
ألا أخاطبه؟ عِمْ صباحًا يا كميلو! (٣٦٥)

كميلو: يا مرحبًا يا أعظم الملوك!
بوليكسنيس: وما الأنباء في البلاط؟
كميلو: ما جدَّ يا مولاي شيء غير مألوف.
بوليكسنيس:

وجه المليك مهمومٌ كأنَّما ضاعت مقاطعة من المملكة
أو ضاع إقليم يحبُّه كحبِّه لنفسه. قابلته لِتوِّي (٣٧٠)
بكل ما اعتدنا من الترحاب، فإذا به يُشيح بالعينين عني
ويقلب الشفاه قلبَ من يُكنُّ كل الاحتقار لي،
وإذ به بسرعة يتركني ... نهبًا لهمي
في تأمُّل الذي جرى وما عسى
أن يحدث التغيُّر الجديد في سلوكه. (٣٧٥)

كميلو: لا أجسر أن أعرف يا مولاي.
بوليكسنيس:

ما معنى لا تجسر؟ لا تعرف؟ هل تعرف لكن لا تجسر أن
تخبرني؟ أوضِح ما تعني،[١٠٠] فهو يقارب هذا. لا بد من الإقرار
بأنَّك تعرف ما تعرف، لا الزعم بأنَّك لا تجسر أن تعرفه!
اسمع يا كميلو الأكرم! تغيير التعبير على وجهك مرآة (٣٨٥)
تعكس لي تغيير التعبير على وجهي. لا بدَّ بأنِّي أسهمت،

الحرفية المعنوية لا اللفظية متوافرة في التعبير الأول ففعل الأمر يفيد حاليَّة الرجاء أو الدعاء. وأما معنى reign فقد عالجته في الحاشية السابقة على (٢٠٠–٢٠١) أعلاه.

[١٠٠] «أوضح ما تعني» الأصل Be intelligent to me والطريف أنَّ معجم أوكسفورد الكبير يورد هذا المعنى صراحة وينص عليه (a. 4) وكنت أظنه مقصورًا على intelligible الحديثة بمعنى المفهوم الواضح.

وأُسهم في هذا التغيير لديك وإياه؛
إذ أجد بأني أتغيَّر تبعًا لتغيُّر حالكما.

كميلو:

قد حلَّ بنا مرض ولَّد في بعضٍ منَّا كربًا بالغ
لكني لا أقدر أن أذكر ذاك المرض (٣٨٥)
ومصدره أنت وإن كنت بخيرٍ وعافية.

بوليكسنيس:

كيف أكون المصدر! لا ترسمني في صورة وحشٍ،
إن نظر إلى المرء قضى نحبه![١٠١] فلقد ألقيتُ النظر على آلافٍ
من قبل فصلحت أحوالهمو! لكنِّي لم أقتل أحدًا

---

[١٠١] (٣٨٧–٣٨٨) «لا ترسمني في صورة وحش/إن نظر إليَّ المرء قضى نحبه!» الأصل هو:

Make me not sighted like the basilisk.

وأنا آتي بالأصل بغرض إطلاع القارئ، الذي يهتم بدقائق صنعة الترجمة على مذهبي الخاص وهو الدقة والوضوح في نقل المعنى، بغض النظر عن نهج الإيضاح. فالإشارة إلى «الباسيليسك» ذلك الأفعوان الخرافي، ويُشار إليه أحيانًا باسم كوكاتريس (cockatrice) موجهة إلى سامع أو قارئ يعرف ذلك الوحش، وشاهد صوره التي رسمها الرسامون والنقوش التي تمثله على الجدران، ويعرف صورته منها، أي إنَّه كائن شائه يجمع بين شكل الديك وشكل أحد الزواحف، والكثير من أفراد الجمهور يعرفون الأسطورة المرتبطة به وتقول إنَّه يقتل بمجرد النظر، بل إنَّ معظمهم سمعها (أو قرأها) في «حكايات الشتاء» التي كان الأوروبيون يتناقلونها جيلًا بعد جيل شفاهة وكتابة، وبصورٍ مختلفة، مثلما نعرف نحن «أمنا الغولة» وأقاصيص العفاريت الزرق والحمر. ولكن هذه الصورة الأجنبية تُقدَّم إلى قارئ العربية أو مُشاهِد المسرحية المترجمة، ولا بد له أن يفهم دلالتها حتى يتذوق الصورة الشعرية، وليس من المهم للقارئ العربي إذن أن يعرف اسم الباسيليسك أو الكوكاتريس، ولكنه لا بد أن يعرف معنى هذا الاسم، لأن الاسم أو أي لفظ وسيلة توصيل معنى ما فإن عجز عن القيام بهذه المهمة فشل وأصبح أصواتًا مبهمة، أقول لا بد له أن يعرف المعنى المقصود حتى يدرك دلالة بقية حديث بوليكسنيس، فالجملة التالية تقول: «فلقد ألقيتُ النظر على آلافٍ/من قبل فصلحت أحوالهمو! لكني لم أقتل أحدًا» (٨٨–٨٩).

(I have looked on thousands who have sped the better
By my regard, but killed none so.)

اسمع يا كميلو! إنَّك قطعًا من أبناء الصفوة[١٠٢] (٣٩٠)
ولديك إلى جانب ذلك تعليمٌ وثقافة؛
إذ يزدان اسمك بالعِلم، كما يزدان اسمي بالحسب الأشرف،
من حيث وَرِثْنا رفعة هذي المنزلة. أتوسل لك
إن كنت تُحيط بشيء يجدر بي أن أعرفه أن تطلعني
بالحق عليه! لا تُخفِ الأمر فتحبسني في جهلي.[١٠٣] (٣٩٥)

كميلو: بل ليس من حقي الإجابة.

هذه الجملة دلالتها كاملة عند المتفرج الغربي، أما القارئ العربي فلا بد له من تقديم المقصود لا الاسم، وأحاول أنا أن أجعل النص شارحًا موضحًا ما يمكن أن يكتنفه من غموض، من دون الحاجة للرجوع إلى الهوامش؛ ولذلك أخصص الحواشي لا لشرح النص فقط بل للتعليق على كل ما يحتاج إلى تعليق فيه أيضًا. والحاشية إذن تختلف اختلافًا طفيفًا عن الهامش، فهي، وإن كانت أصلًا تُكتَب في الهامش ويمكن اعتبارها هامشًا، فإن تراثنا العربي يزخر بالحواشي التي تكاد تبلغ المتون في أهميتها، وإن كان هذا الاختلاف الطفيف في المعنى يوشك أن ينطمس بسبب ميل عصرنا إلى اعتبار التعليقات والآراء «هوامش» فإنني أفضِّل الاحتفاظ به فله دلالته.

[١٠٢] «من أبناء الصفوة» (a gentleman) أي كريم المحتد، وهذا هو المعنى المعتاد للكلمة التي أترجمها أحيانًا «بأبناء السادة»، والإشارة هنا إلى واقع تاريخي أجنبي يمكن تقريبه، ولو بصعوبة، بهذه الألفاظ إلى القارئ العربي. وفي السياق نفسه حين ترد كلمة gentle (٣٩٣) ترجمتها «برفعة المنزلة»، واللغة تتميز بالتعميم لأننا ليس لدينا المقابل الدقيق، وربما كان تعبير «أولاد الذوات» الذي عرفناه في العهد الملكي قادرًا على تقريب المعنى، فهؤلاء أولاد أُسرات «ذوات أملاك» تمكِّنهم من العيش الرغد وتلقي التعليم بأعلى مستوياته، ومن ثَمَّ يُعتَبَرون «صفوة» أو «رفيعي المنزلة»، أو «سادة». والمقصود عمومًا هو الطبقات الراقية أو العليا، وأمَّا الجديد — فيما يقوله شيكسبير على لسان الملك — فهو الإشارة إلى أن التعليم (أو الثقافة) قادر على رفع المرء إلى «طبقة» اجتماعية أرفع، وهو ما كان من الأفكار الشائعة في عصر النهضة الأوروبية، بل كان الكتَّاب يوازون بين أهمية التعليم وأهمية «الأصول» الاجتماعية.

[١٠٣] «لا تُخفِ الأمر فتحبسني في جهلي» الأصل هو:

Imprison't not/In ignorant concealment.

وقد أتيت بالأصل لإظهار تلافيف التعبير الإنجليزي الذي يتضمن حيلًا بلاغية، منها إيجاز الحذف (ellipsis) (مجدي وهبة) ومنها الصفة المنقولة (transferred epithet) وهو بناء يجعل محاكاته شبه مستحيلة، لأنَّ ترجمة الألفاظ ترجمة حرفية لا تفي بالمعنى (مثل: لا تحبس الأمر في إخفاء كالسجن) ولن أزيد عن ذلك.

بوليكسنيس:

مرض أنا مصدره وأنا لستُ مريضًا؟
لا بدَّ بأن أحظى بإجابة. هل تسمعني يا كميلو؟
إني لأحُثك مستندًا لدواعي الواجب
وإلى كل خصال تسهم في شرف الإنسان (٤٠٠)
— وما طلبي هذا إلا أدنى ما يفرضه الواجب —
أن تفصح لي عن أيَّة أحداث قد تأتيني
فأُصاب بضرٍّ منها في نظرك.
كم تقترب وكم تبتعد عني؟ ما أسلوب تلافيها إن
أمكن ذلك، فإذا لم يمكن ما أفضل أسلوب لتحمُّلها؟ (٤٠٥)

كميلو:

يا سيدي، سأخبرك! ما دمت قد أمرتني بحق شرفي، وآمِري
شريفٌ في اعتقادي. فلتنتبه إذن لما أسديه من مشورة
واعمل بها بالسرعة التي أقولها بها. هذا وإلا صِحتَ أنت
معي: ضِعنا معًا وليلة طيبة![١٠٤]

بوليكسنيس: قُل يا كميلو الأكرم. (٤١٠)
كميلو: إني مكلَّف بأن أغتالك.
بوليكسنيس: من كلَّفك؟!
كميلو: الملك.
بوليكسنيس: لماذا؟

---

[١٠٤] «هذا وإلا صحت أنت معي/ضعنا معًا وليلة طيبة!» الأصل هو:

or both yourself and me
cry lost, and so good night!

قد يرى القارئ أنَّ الترجمة تميل إلى الحرفية، ولكن صورة تحية الليل التي يقولها المرء قبل الرقاد مهمة لأنَّها تتضمن صورة النوم باعتباره صنو الموت، وأسلوب كميلو يكشف عن شخصيته، كما شعرت بأنَّ القارئ العربي يستطيع إدراكها وتذوقها بسهولة فأتيت بها حَرْفيًّا.

كميلو:

يظن أنَّك قد مسست في الحرام زوجته (٤١٥)
لا بل ويحلف الأيْمان واثقًا كأنَّما قد شاهد الفعلة
أو كان نفسه الوسيلة التي دفعتك لارتكاب الفاحشة.[١٠٥]

بوليكسنيس:

لو حدث دعوتُ الله بأن يمسخ دمي الطاهر بعض هلامٍ
مسمومٍ! وليُقرن اسمي باسم يهوذا — من خان الأفضل
طُرًّا![١٠٦] وليُمسَخ صيتي النَّابه عفنًا حتى يُزكِم أبلد أنفٍ (٤٢٠)
وبذا يتجنَّبني الناس بأي مكان أغشاه! بل حتى أصبح
أبغض من أسوأ طاعون[١٠٧] سمِع الخلْق به أو قرءوا عنه!

كميلو:

لن تنجح في الإنكار البتَّة مهما أقسمتَ على ما ضلَّل فِكَره!
أو حاولت بأيْمانٍ بجميع نجوم سماء الكون
وما تُحدثه من تأثيرٍ في الناس (٤٢٥)
والأيسر أن تأمر مدَّ البحر بأن يعصي سلطان القمر!
لن يفلح قسمٌ أو يفلح صِدق مشورة
في زعزعة بناء حماقته القائم فوق عقيدة
بل لن تتخلخل ما دام له جسدٌ يحيا!

بوليكسنيس: ما منشأ هذا؟ (٤٣٠)

---

[١٠٥] (٤١٥–٤١٧) عَدَّلتُ بناء الجملة فأتيت بخبر «أنَّ» أولًا أي: «مسستَ في الحرام زوجته» (you have touched his queen forbiddenly) وأردفته بالجملة الاعتراضية المركبة منتهيًا بكلمة تحفظ للختام قوة «الحرام» التي يختتم بها الجملة، وهي «الفاحشة» (vice في الأصل).

[١٠٦] (٤١٩–٤٢٠) «من خان الأفضل طُرًّا» لما كان من المعروف أنَّ يهوذا خان المسيح، رأيت أنَّ الصياغة الأصلية لا تستلزم أي تعديل، وإن كنت صرحت باسم «يهوذا» المضمر في رد بوليكسنيس.

[١٠٧] يتفق الشُّراح على أنَّ المقصود بتعبير infection هو الطاعون (pestilence).

كميلو:

لا أدري. لكني أوقن أنَّ تجنُّب ما
نشأ حيالك أسلم من أن تسأل كيف نشأ.
وإذن إن كان لديك من الجرأة ما يكفي
الثقة بإخلاصي النصح إليك، وهو المكنون
بداخل ذاتي — وعليك بأن تحملها معك إذن رهنًا وضمانًا — (٤٣٥)[١٠٨]
فارحل هذي الليلة، أمَّا أتباعك فسأهمس بالسِّرِّ لهم كيما
أصحبهم زُمرًا — كلٌّ اثنين معًا أو كل ثلاثة — حتى ينفلتوا
من أبوابٍ متفرقة خلفية ... حتى خارج أسوار صقلية.
أمَّا عن نفسي، فأنا أضع مصيري رهن إشارتكم:
إن أمكث زهقت روحي ما دمت كشفت السِّرَّ لكم (٤٤٠)
لا تسترب البتَّة فيما أخبرتك به! أقسم وبشرف الآباء
إني قلت الحق لكم. أمَّا إن شئتَ تحرِّي صِدْقي
برجوعك للملك فلن أجرؤ أن أعترف بهذا قط.
بل إنَّك لن تلقى غير مصير المحكوم عليه بالإعدام
وإصرار الملك على تنفيذ الحكم.[١٠٩] (٤٤٥)

بوليكسنيس:

إنَّي أُصدِّقك. شاهدتُ قلبَه في وجهه.
فلتعطني يدك،[١١٠] وكُن دليلي في الطريق.
وسوف يبقى الموقع الذي ظللتَ تشغله
مجاورًا لموقعي في القصر. سفائني جاهزة

---

[١٠٨] (٤٣٤–٤٣٥) «وهو المكنون بداخل ذاتي» (enclosed in this trunk) يُشَبِّه كميلو نفسه بصندوقٍ مغلقٍ ما دام يكتم السر، ثم يطور الصورة طالبًا من بوليكسنيس أن يحمل هذا الصندوق معه، أي كميلو نفسه، رهنًا وضمانًا لصدقه.

[١٠٩] (٤٤٤–٤٤٥) يقول شارح محدث إنَّ كميلو يعني أنَّ الذي سيحكم الملك بإعدامه هرميون نفسها، ولكن هذا غير مصرح به في ظاهر النص، وأنا ملتزم به.

[١١٠] «فلتعطني يدك» أي «فلنتصافح» دليلًا على صدق العهد.

والناس عندي قد توقَّعوا رحيلي من هنا (٤٥٠)
من قبل يومين. ذي غيرة على مخلوقة نفيسة:
بقدر نُدرة النظير للمرأة ... يكون عُمق الغيرة.
وقدْر ما للشخص من جبروت ... يكون عُنف غيرته،
وخاصة لأنَّه توهَّم انْثِلام شرفه
من جانب امرئ هنا لطالما أفصح عن إخلاصه في حبِّه، (٤٥٥)
بل إنَّ ثأره لا بد أن يزداد شدة ومرارة.
إنِّي لَتَغشاني المخاوف![111] وربما يكون في التعجيل بالرحيل
إنقاذٌ لنا ... وربما يكون فيه أيضًا راحة لهذه المليكة الكريمة[112]
— لا شكَّ أنَّه يريد الثأر منها أيضًا ... وإن تكن
بريئة من الشكوك الباطلة — هيا إذن كميلو! (٤٦٠)
سأُكنُّ إجلالًا إليك كوالدي،
إن استطعت إنقاذ حياتي. هيا. هيا بنا نذهب!

كميلو:

لديَّ تفويض بفتح سائر الأبواب والمنافذ الخلفية،
أرجو سُمُوَّك أن تعجِّل بالرحيل الساعة.
هيا إذن يا سيدي، هيا بنا نذهب. (٤٦٥)

(يخرجان.)

[111] «إنَّي لتغشاني المخاوف» في الأصل (Fear o'ershades me) وقد فضَّلت هذا الفعل على غيره (مثل «تعروني» بمعنى تصيبني أو تلم بي) لأنَّ الفعل «غشى» يجمع بين الظلمة والإخفاء «والليل إذا يغشى» والأصل يتضمن الدلالتين. والظل الملقى على الملك يفيد الظلمة ويوحي بالإخفاء معًا، فهو خائف من الظهور كيلا يُنتقَم منه ظلمًا ولذلك يريد الاختفاء (وسوف يختفي ست عشرة سنة) وهو من الخوف في ظلمة المجهول.

[112] يقول ناقد حديث إنَّ أقوال بوليكسنيس الأخيرة لا ترسم له صورة كريمة، فهو يريد أن ينجو بنفسه تاركًا هرميون لمصيرها المخيف، فلا يُتوقَّع من ذلك الملك الغاضب إلا التنكيل بها ظلمًا، ولو كان غيره مكانه لدافع عن نفسه وعنها، ولكن هذا القول يتجاهل ما قاله له كميلو عن الخبل الذي أصاب الملك ولا علاج له.

الفصل الثاني

المشهد الأول[1]

(تدخل هرميون وماميليوس، وبعض الوصيفات.)[2]

هرميون: خُذن الطفل الآن؛ أرهقني حتى ما عدت أطيق.

(تبتعد هرميون.)

الوصيفة ١: هيا يا مولاي الأكرم، هل ألعب معك أنا؟

ماميليوس: كلا! لست أحب اللعب معك.

الوصيفة ١: ولماذا يا مولاي المحبوب؟

ماميليوس:

قبلاتك لي حارَّة، وكلامك يفترض بأني ما زلت صغيرًا. (٥)
(إلى الوصيفة ٢) حُبي لكِ أكبر.

---

[1] المنظر: يجمع الشُّراح على أنَّ مكان الأحداث هنا يتسم بالخصوصية، وربما يكون غرفة نوم الملكة، أي «الكنف» الأموي الذي لم يتركه الصبي الصغير إلى الآن، أي إنَّ الصبي لم يبلغ بعد السن التي تسمح له بالانتقال إلى عالم الرجال والسلطة. والاقتحام الفظ لهذه الغرفة من جانب ليونتيس بعد السطر ٣٢ يدل على أنَّ الملك أصبح ذا نزق وتهور مثير للسخرية، وبذا يتحول إلى ما «يثير الضحك» في آخر المشهد (١٩٨). ويقول ناقد محدث إنَّ السطور الأولى (١–١٥) تُصور ماميليوس باعتباره طفلًا يريد الاهتمام، وباقي المشهد يُصور ليونتيس وهو يُصر على أن يكون محور الاهتمام وفي مركز كل ما يدور، الأمر الذي يقيم توازيات دفينة بين الاثنين.

[2] الإرشاد المسرحي: من المحتمل كما يقول الشُّراح أنَّ إميليا إحدى الوصيفات في هذا المشهد.

الوصيفة ٢: ولماذا يا مولاي؟
ماميليوس:

ليس لأنَّ سواد الحاجب أفحم، حتى إن كان يقال بأنَّ
سواد الحاجب أجمل عند البعض إذا قلَّ الشَّعر به
وبدا كهلالٍ أو قوسٍ مرسومٍ بالقلم[٣] وحسب. (١٠)

الوصيفة ٢: من علَّمك إذن هذا؟
ماميليوس: تعلَّمته من وجوه النساء! ألا قُلتِ ما لون حاجب عينك؟
الوصيفة ١: أزرق يا مولاي.
ماميليوس:

في هذا سخرية مني؛ إنِّي شاهدت أنوف نساء زُرقًا[٤]
لكني لم أشهد أيَّ حواجب زرقاء. (١٥)

الوصيفة ١:

اسمع! ما أسرع ما يكبر طفلٌ آخر في بطن مليكتِنا أمك!
وقريبًا ننشغل ونفرح بأمير آخر نخدمه. فإذا وصل
ستطلب أن تلعب معنا إن نحن قبلنا ذلك.

الوصيفة ٢:

بلغتْ آخر مرحلة للحمل، وفَّقها الله فأمتعها
في الوضع بكل سلامة. (٢٠)

(تقترب هرميون من الجميع.)

---

[٣] كانت الموضة آنذاك تشذيب حواجب النساء في القصر الملكي حتى تبدو كما لو كانت مرسومة بالقلم على شكل هلال أو قوس.

[٤] «أنوف زرق» أي إما من البرد القارس أو بسبب المرض أو التقدم في السن.

هرميون:

ماذا تحكين هنا عنه؟ أقدم يا طفلي! سأحادثك الآن.
أرجوك اجلس معنا واحكِ لنا بعض حكاية.

ماميليوس: مفرحة أم محزنة؟
هرميون: مفرحة ولأقصى حدٍّ.
ماميليوس:

بل لا يُناسب الشتاء خيرٌ من حكاية حزينة.[٥] لديَّ قصة (٢٥)
عن الأرواح والعفاريت.

هرميون:

فقُصَّها علينا أيُّها الكريم. تعالَ واجلس ها هنا وابذل
قصارى جهدك كي تخيفني بأرواحك.[٦] فأنت بارع في ذلك.

ماميليوس: «كان هناك رجل ...»
هرميون: كلا! اجلس قبل القص. (٣٠)
ماميليوس: «ويقيم قريبًا من مدفن». أُخفِض صوتي حتى لا تسمعني الثرثارات.
هرميون: هيا إذن. واهمس بها في أذني.

(يدخل ليونتيس وأنتيجونوس وبعض اللوردات وغيرهم.)

[٥] «بل لا يناسب الشتاء خير من حكاية حزينة ...» هذه إشارة واضحة إلى أنَّ أحداث الفصول ١–٣ تقع في الشتاء (انظر الحاشية على ١ / ١ / ٥ أعلاه) وهو الوقت الذي كانت القصص فيه تمثِّل عنصرًا من عناصر التسلية، وكانت كل تسرية تافهة يُشار إليها بأنَّها «حكاية شتاء» أو «حكاية» للشتاء، انظر المقدمة.

[٦] «كي تخيفنا بأرواحك» يقول شانزر في طبعته إنَّ العبارة فيها سخرية درامية ما دامت هرميون تطلب التخويف هزلًا، وسرعان ما تلقاه حقًّا وجِدًّا حين يقتحم ليونتيس الغرفة، حاملًا معه أشباح خيالاته المهلِكة.

ليونتيس: شُوهد في تلك البقعة؟ مع حاشيته؟ وكميلو معه؟[7]

لورد ١:

صادفتهم وراء غابة صنوبرية. وما شهدت في حياتي
من يفرُّ هاربًا بهذه السرعة. تابعتهم حتى استقلُّوا السفن. (٣٥)

ليونتيس:

لكم وُفِّقتُ في حُكمي الصحيح المُنصِف! وفي رأيي الحصيف
الصائب! وليت أنِّي ما عرفت كلَّ هذا!
وما أشدَّ ما أشقى بما أتى التوفيق به![8]
قد يشرب الإنسان من كأسٍ وفيها عنكبوتٌ سامة،
لكنَّه يبيتُ سالِمًا من دون أن ينال السُّم منه (٤٠)
إن كان لم يعرف بأنَّ العنكبوت فيها،
أمَّا إذا أراه ذلك الشيء الكريه رأي العين شخصٌ ما
مبيِّنًا له حقيقة الذي تجرَّعه،
فإنَّه سرعان ما ينشقُّ حلقُه بغصَّة وتعتريه في الجنبيْن
أهوال التهوُّع! ولقد شربتُ أنا كما رأيتُ العنكبوت بعدها! (٤٥)[9]
وكان كميلو مساعدًا له في ذاك بل وقوَّاده!
هذا تآمُرٌ على حياتي بل وتاجي،
وصحَّ كُلُّ ما اشتبهتُ به. ذلك الوغد الخئون!
ذاك الذي استخدمتُه فإذ به مُعيَّن من قبل عنده!
أفشى الذي دبَّرته فجاءني بالويل والعذاب! (٥٠)

[7] لاحِظ كيف يتكوَّن السطر من ثلاثة أسئلة قصيرة متوالية كان يمكن أن تشكِّل عبارة واحدة، ولكن اللغة مرآة حركة الفكر والمشاعر في باطنه.

[8] (٣٦–٣٨) لاحِظ كيف يتغير الإيقاع من العبارتين الأوليين إلى الثالثة وما بعدها.

[9] (٣٩–٤٥) صورة العنكبوت ودور الوعي نوقشت في المقدمة.

أجل! غدوتُ لعبة لهم يلهون حسبما شاءوا بها![10]
كيف استطاع فتْح هذه المنافذ الخلفية السرية بهذه السهولة؟

اللورد ١:

بما له من سلطة عظيمة تُضارع الأوامر التي
قد تصدرونها في مثل هذه الأحوال.

ليونتيس:

أعلم هذا خير العلم. (إلى هرميون) هاتي الطفل. يُسعِدُني (٥٥)
أن لم يرضع لبنك.[11] حتى إن كان به بعض مَشَابِهِ مني
فدماؤك تجري فيه[12] إلى حدٍّ لا أقبله.

هرميون: ما هذا؟ هل هذا لهْوٌ؟

ليونتيس:

أخرجن الطفل الآن! أحظر أن تختلط به!
أخرجن الطفل أقول! وكفانا لهوًا ما تحمله في هذا البطن
فبوليكسنيس أبوه!

(يخرج ماميليوس مع إحدى الوصيفات.)

هرميون:

لكني أنكِر ذلك. بل أقسم: سوف تصدِّقني!
مهما كنت تميل إلى تكذيبي الآن.

[10] (٤٦–٥١) لاحِظ انتقال ليونتيس من اتهام هرميون بـ «الخيانة الزوجية» إلى اتهامها بـ «الخيانة العظمى» أي التآمر على قتل الملك، وإشراك كميلو في اتهامه.

[11] (٥٥–٥٦) «يسعدني أن لم يرضع لبنك» كان المعتقد أنَّ لبن الأم المرضعة يتحكَّم في تشكيل شخصية الطفل وتكوينه الأخلاقي، وليونتيس سعيد لأنَّ مراضع محترفات تولَّين إرضاع ابنه، جريًا على عادة الطبقة الأرستقراطية (انظر المقدمة). ولكن هرميون في السجن تتولى إرضاع برديتا (٣ / ٢ / ٩٨–٩٩).

[12] «فدماؤك تجري فيه» لأنَّ هرميون حملت الطفل في بطنها.

ليونتيس:

لتنظروا إليها أيُّها اللوردات وافحصوها! ما إن تقولوا
إنَّها جميلة حتى يُضيف إنصاف القلوب في الصدور: (٦٥)
«لكنَّها ليست مع الأسف ... عفيفة ولا جديرة بالشرف!»
فإن مِلتم إلى امتداح ما يبدو من الظاهر،
وإنَّه بالحق أهلٌ للثناء العاطر،
هبَّ التردُّد داخل النفوس فورًا،
وعندها تكون الهمهمات أو أصداء بعض الغمغمات (٧٠)
عند كلِّ وصمة يرمي بها المخرِّصون. لا!
لم أُحسِن التعبير بل يأتي بها الرحماء!
فإنَّما التخريص لا يُعفي الفضيلة نفسها قدحًا وذمًّا!
أما تردُّدُكم بُعيْدَ قولكم بأنَّها جميلة
فسوف يعترض السبيل باستدراككم وسط المديح (٧٥)
— من قبل أن تقولوا «إنَّها عفيفة!» لكن لتعلموا
ومن شِفاهِ من يسوءه أشدَّ من سِواه أن يكون
الاتهام حقًّا — إنَّها زانية.[١٣]

هرميون:

لو قال وغدٌ ذلك — حتى أشدُّ أوغاد الوجود خبثًا —
لزاد شرًّا مستطيرًا. لكنَّما أخطأتَ يا مولاي أنت. (٨٠)

ليونتيس:

بل إنَّكِ الخاطئة! إذ استعضت عن ليونتيس ببوليكسنيس!
أوَّاه يا امرأة! لا لن أجيء بالوصف الخليق بالنساء من أمثالك

[١٣] «أنَّها زانية» يقول فرانك كيرمود في تحليله لموقع هذه العبارة إنَّها تمثِّل صدمة بسبب طابعها الصريح الواضح بعد تلافيف العبارات السابقة، وأعتقد أنَّ الترجمة تُظهِر جانبًا من هذه التلافيف رغم حدبي على الوضوح.

كي لا أمثِّل «سابقة»! أعني لأصحاب البذاءة اللغوية،
من لا يميزون تمييزًا يليق بالدرجات،
ويستوي لديهم الشَّحَّاذ والأمير في الخطاب! (٨٥)
أقول إنَّها لزانية. كما ذكرت ها هنا شريكها!
لكنَّني أضيف الآن أنَّها خائنة،
كما يشاركها كميلو في التآمر؛
فهو العليم بالذي يُخجلها العلم به،
حتى وإن لم ينتبه إليه شخصٌ غيرها، (٩٠)
وغير أخبث الخبثاء خِدنها.
أي إنَّها قد دنَّست فراشها، ولا تقِلُّ سوءًا عن نساءٍ
يُطلِق العوام أحقر الصفات دائمًا عليهن،
كما تواطأت أخيرًا في فرار كلٍّ منهما.

هرميون:

كلا أقسم بحياتي إني لبريئة! لم أفعل شيئًا من هذا كله! (٩٥)
ولسوف تبوء بأقصى الأحزان وأعمقها،
حين تجيئك معرفة راسخة بحقيقة ما كان،
من بعد المفتريات المعلنة بحقي! يا مولاي الأكرم!
لن تتمكن إذ ذاك من الإنصاف الكامل لي
إلا إن قلت بأنَّك أخطأت وحسب. (١٠٠)

ليونتيس:

لو أنِّي أخطأتُ بأن سارعتُ بأن أبني فوق أساسٍ واهٍ ما صحَّ
المنطق، واعتبري أنَّ الأرض جميعًا ضيقة لا تتسع للعبة
تلميذ! فلتغرب عن وجهي، وليُلْقَ بها في السجن! إن دافع[١٤]
عنها أحدٌ أصبح مشتركًا معها في الإثم بشكلٍ غير مباشر!

---

[١٤] (١٠١–١٠٣) الفكرة التي يبني عليها ليونتيس هذه السطور الثلاثة تنحصر في جواب الشرط في جملته الأولى وهي «ما صحَّ المنطق»، لكنه يفصِّل القول فيها فلا يجد دليلًا واحدًا، بل يقول إنَّ رأيه

هرميون:

أحسُّ أنَّ من كواكب النحوس[١٥] كوكبًا يسود هذه اللحظة! (١٠٥)
لا بد لي من الصبر الجميل حتى تسطع الكواكب المواتيات في السماء:
يا أيُّها الكرام يا لورداتنا: ليس البكاء مطلقًا من طبعي كما يَشِيعُ
بين غيري من بنات جنسي! أمَّا افتقاري للدموع الباطلة
فربَّما أدَّى إلى تجفيف منبع الإشفاق عندكم
لكنَّ في صدري لهيب أحزان الشرف (١١٠)
ونارها أشدُّ قوة من قدرة الإغراق في الدموع! أرجوكمو
يا سادتي جميعًا: لتهتدوا بأفكارٍ يسودها التوازن الدقيق
مثلما يسود دافع الإحسان[١٦] فيكم عندما تحاكمونني،
لكنَّما مشيئة المليك نافذة.

ليونتيس (إلى الحراس)**:** ألن تُطيعوا ما أمرت به؟[١٧] (١١٥)

هرميون:

ومن يرافقني؟ أرجوك صاحب السُّمُو أن
ترافقني وصيفاتي ... لأنني كما ترى في حالة ابتلاء تطلبه.
اكفُفن يا حبيبات كريمات[١٨] عن البكاء! لا شيء يستدعيه
وعندما ترين أنَّني — مولاتكن — أستحق السجن؛

صحيح بداهة، «وإلا كان لنا أن نعتبر الأرض الرحيبة لا تتسع للعبة تلميذ»، كقول القائل «وليس يصح في الأذهان شيء/إذا احتاج النهار إلى دليل.»

[١٥] «كوكب النحس»: انظر الحاشية على (١ / ٢ / ٢٠٠–٢٠١) عاليه.

[١٦] (١١٢–١١٣) يقول الشُّراح: تقصد هرميون أن تطلب من القضاة التحلي «بالإحسان» أي كرم النفس الذي يأتي بالرحمة عند نظر قضيتها.

[١٧] أي بأن تقتادوا هرميون إلى السجن.

[١٨] «يا حبيبات كريمات» الأصل ألفاظ إعزاز مألوفة إلى الآن في اللغة الإنجليزية، وهما good fools الذي يوازي اليوم dear silly girls وعادة ما تدلل المرأة عاشقها إذا زاد في إبداء تولهه بها بأنه fool مضافًا إليها صفات متفاوتة حسب الموقف.

فاذرفن الدموع هاطلات عندما أغادر المحبس. (١٢٠)
وغاية القضية التي أخوض فيها الآن
إثباتٌ لعفَّتي ورحمة من ربي.[١٩] إلى اللقاء يا مولاي.
لم أرجُ في يومٍ من الأيام أن أراك نادمًا![٢٠] لكنَّني
سأرجو الآن ذاك قطعًا. هيًّا وصيفاتي فقد سمحوا لكُنَّ!

ليونتيس: لِتذهبي ونفِّذي أمري! لتذهبي! (١٢٥)

(تخرج الملكة مع الوصيفات وسط الحراس.)

لورد ١: أتوسَّل يا مولاي إليك بأن تدعو الملكة للعودة.
أنتيجونوس:

مولاي، تيقَّنْ مما تفعل كيلا يتحوَّل عدلُك ظلمًا
فيكابده عظماء ثلاثة: أنت ومَلكَتُكَ وولدك.

---

[١٩] (١٢١–١٢٢) تقصد أنَّ «غاية» هذه القضية، أي المقصد الرباني من معاناتها، سواء بالسجن أو بالتعرض للاتهام، وما يتسبب فيه من عذابٍ، هو «تطهيرها» من الذنوب، وهو ما يقول كتاب الأمثال الذي يقتطفه بعض الشُّراح إنَّه في جوهره فكرة شائعة في المسيحية، ونحن نعرفها على المستوى الشعبي استنادًا إلى عقائد دينية، أي إنَّ كل عذاب يأتي المرء (مثل المرض أو الظلم) فيه تكفير عن ذنوبه، والمصطلح اللغوي الشائع في مصر «يكفِّر سيئات» شخص ما يعني يسبِّب له معاناة لا يستحقها. فإن كان هؤلاء الشُّراح على حق، كان شيكسبير يأتي بفكرة مسيحية في سياق أحداث تقع في جوٍّ وثني، ولكن شرَّاحًا آخرين يقولون إنَّ المقصود مما تقوله هرميون أنَّها تعتقد أنَّ معاناتها التي لا تستحقها سوف تزيدها شرفًا وعلوَّ قدرٍ. والجملة التي أثارت هذه المناظرات هي:

This action I now go on
Is for my better grace.

وقد ترجمتها حرفيًّا بحيث تسمح بالقراءتين المذكورتين أي «وغاية القضية التي أخوض فيها الآن إثبات لعفتي ورحمة من ربي» أي إنني أتيت بالدلالتين الشائعتين لكلمة grace العويصة.

[٢٠] يقول الشُّراح إنَّ هرميون تبدو على درجة من القوة تتيح لها أن تتمنى لزوجها مكابدة عذاب الندم، وكلمة «قطعًا» الختامية في هذه العبارة تؤكد في رأيهم ثقتها في قدرة الطبيعة البشرية على أن تتولى عنها «تصحيح» الخطأ ودفعه إلى الندم.

لورد ١:

أمَّا عن موقفها يا مولاي ... فأنا راهنت بروحي
بل سوف أقدِّمها طوعًا يا مولاي إذا شئتَ تقبُّلها (١٣٠)
أنَّ الملكة طاهرة الذيل أمام الله،
بل هي مخلصة لك وحدك! أعني فيما ترميه بها من تُهمٍ!

أنتيجونوس:

لو لم يثبت أنَّ الملكة طاهرة فسأحبس زوجتي وأحرسها
في إصطبل الخيل![٢١] وسأربط يدها بيدي،
مثل الكلبين إذا رُبِطا[٢٢] في مقودٍ! لن آمن إلا إنْ (١٣٥)
كنت أراها وأحس بها! لو كانت هذي الملكة خائنة
كانت كلُّ نساء الأرض وكلُّ خلايا جسد المرأة خائنة

ليونتيس: التزِما الصمت!
لورد ١: لكن يا مولاي الأكرم ...
أنتيجونوس:

بل ليس ما نقوله من أجلنا، وإنَّما من أجلك. (١٤٠)
لقد خُدِعت أيها المليك! ومِنْ وراء خدعتك
محرِّضٌ ملعون! يا ليتني أعرفه لكي أعاقبه

---

[٢١] «وأحرسها في إصطبل الخيل» أي مثل حبس إناث الخيل في مكان منفصل عن الفحول، ويقول كيرمود متسائلًا في حاشية له «هل يعني ذلك أنَّه سوف يبعد زوجته عن فحول الخيل في مكان منفصل؟» وهذا الإيحاء المضمر بأنَّ زوجته قد تضاجع حتى فحول الخيل غير مقنع على الإطلاق، فهو تخريج مبالغ فيه، وإن كان وصفه لهذه السطور بالفظاظة وبالغموض قائمًا على آراء سابقة، لكنني لم أجد في السطور غموضًا بعد قراءة جميع شروح الشُّراح والنقاد المتاحة.

[٢٢] كان الخروج للصيد (والمقصود رياضة صيد الثعالب) يقتضي أحيانًا ربط كل كلبين في مقودٍ واحدٍ.

بأن أحيل دنياه جحيمًا![23] لو لم تكن عفيفة؛
أقول إنَّ لي من البنات ثلاثًا ... أعمارهن إحدى عشرة
وتسعة ونحو خمسة. إن صحَّ ما تقول سوف يدفعن الثمن! (١٤٥)
وسوف — أقسم بالشرف — أزيل أعضاء التناسل قبل أن
يبلغن أربع عشرة! كيلا يجئن بالأنغال من بطونهن!
وهكذا يرثنني جميعًا![24] لكنَّني لأوثر الخصاء؛
صارمًا لنفسي ... ولا أرى لهن أبناء سِفاح!

ليونتيس:

اسكت ولا تزِد؛ فأنت لا تحس هذه القضية (١٥٠)
إلا بحسٍّ بارد كأنف شخصٍ ميت.[25] لكنني
أرى الأمور رأي العين ... بل إنني ألمسها كمثل ما تحسُّ
ملمسي هذا (يلمسه بيده) أحسُّها بحاسة اللمس المباشرة.

أنتيجونوس:

لو صحَّ هذا ما طلبنا أيَّ قبرٍ للعفاف؛[26]

---

[23] «بأن أُحيل دنياه جحيمًا!» الأصل I would land-damn him ويشرحها المعجم الكبير (حيث لا يوجد شاهد غيرها) بأنَّها تعني «إنشاء جحيم فوق الأرض لشخص ما». ويتفنن الشُّراح في إيجاد معانٍ أخرى (مثل «بافورد» الذي يسهب في تحليل اشتقاقها واستعمالاتها ثم لا ينتهي إلى شيء قاطع) ولكنني مقتنع بما يقوله المعجم، وربما كانت الكلمة من اختراع شيكسبير كما يقول بيتشر.

[24] «وهكذا يرثنني جميعًا!» يقضي القانون الإنجليزي بعدم تطبيق قاعدة انفراد الابن الأكبر بالميراث (primogeniture) في حالة الإناث، وهكذا وما دام لم ينجب ذكورًا فمن حق البنات جميعًا أن يرثنه.

[25] نقلتُ الصورة حرفيًّا لأنها راسخة في اللغة الإنجليزية بسبب ولع الإنجليز بالكلاب وقدرتها الفائقة على شم أدق وأخفى الروائح، واللغة حافلة بالمصطلح المجازي الذي يدخل فيه الأنف. وأما في شيكسبير فإنَّ «اشتمام خطأ»، الصورة الواردة في الملك لير (١ / ١ / ١٤) يعني الاشتباه في ثمرة مضاجعة غير مشروعة، أي ولادة نغل، فالخطأ هنا التسبُّب في مولد أبناء سِفاح بسبب خيانة زوجته، كما هو الحال هنا في شكوك ليونتيس.

[26] أي ما دام العفاف قد مات نتيجة خيانتها المزعومة.

إذ لن نرى في الأرض ذرَّة من الشرف (١٥٥)
تعوِّض[٢٧] الذي يكسو محيَّاها من الروث الكثير.

ليونتيس: ماذا؟ فهل فقدتُ مصداقيَّتي؟[٢٨]

أنتيجونوس:

ليتك تفقد مصداقيتك أيا مولاي، ولا أفقد مصداقيتي أنا
في هذا الأمر![٢٩] سيزيد رضائي إن أثبتُّ تحلِّيها
بالشرف على أي رضاء لي إن صحَّت رِيبَتُك بها (١٦٠)
مهما كنت مَلُومًا أو مسئولًا عن ذلك.

ليونتيس:

ولماذا نحتاج إلى أن نتباحث معك بهذا الأمر ولا
نتَّبع دوافعنا الجبَّارة؟ إن مزايانا الملكية لا تدعونا
لمشورتكم قط، لكن الخير المتأصل فينا بطبيعتنا
يُملي ذلك. وإن كنت غبيًّا في هذا الأمر، (١٦٥)
أو تتحايل بدهاء حتى يبدو أنَّك تعجز أو تعزف
عن إدراك الحق وتقدير الحق، كما نقدِر نحن عليه ونرغب فيه،
فاعلم أنَّا لا نحتاج إلى نُصْح آخر منك.
فبحق طبيعتنا الملكية نملك هذا الأمر جميعًا،
وبما فيه من تنظيم ومكاسب وخسارة.[٣٠] (١٧٠)

---

[٢٧] «تعوض» أي توازن ما يكسو الأرض من روث، «بسبب ما تزعمه من خيانة»، وارتباط الروث بالأرض موجود في الكتاب المقدس (المزمور، ٨٣:‏١٠)، وفي أنطونيو وكليوباترا يقول أنطونيو «وأرضنا التي يسودها الروث/تغذو البهائم مثلما تغذو البشر» (١ / ١ / ٣٥) انظر الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧م.

[٢٨] أي لماذا لا تصدقون ما أقول ما دمت ملكًا؟

[٢٩] يستدرك أنتيجونوس ما قاله مؤكدًا أنَّه يتمنى أن يكون الملك غير صادق في هذا الأمر دون غيره، وبهذا يخفِّف أنتيجونوس من هجومه بالتمني وحصر «المصداقية» على هذا الأمر، ويزيد من تخفيفه بالجُمل الشرطية التالية.

[٣٠] (١٦٢–١٧٠) يلتزم ليونتيس في هذا الحديث كله بضمير الجمع الملكي عند الإشارة إلى نفسه تأكيدًا لسلطته وأملًا في تخويف من يحادثهم. وأما المعنى فواضح والمقدمة تناقشه بالتفصيل.

أنتيجونوس:

أتمنى لو أنَّك يا مولاي درستَ الأمر هنا
في صمتٍ دون الإعلان على الملأ.

ليونتيس:

هل كان بإمكاني ذلك؟ إمَّا أنَّ الهَرَم أتاك بجهلٍ مطبق
أو أنَّك أحمق بالفطرة! فلديك فِرار كميلو
وأضِفه إلى ألفة[٣١] زوجتِنا مع صاحبها علنًا! (١٧٥)
وهي دليل ملموس يكفينا كي نتثبَّت مما نحدسه
بل لم يك ينقص إلا أن نشهد بالأعين ما بينهما! كل أدلتنا
قائمة، باستثناء الرؤية لجماعهما، وتؤكد صدق قضيتنا،
وبذلك تكتمل الأركان! ذلك يفرض هذي الإجراءات علينا![٣٢]
لكنَّا أحببنا أن نزداد وثوقًا — فأهمية هذا الحدث الكبرى تقضي (١٨٠)
ألا نتهوَّر[٣٣] في إصدار الأحكام! — ولذلك أرسلتُ على عجلٍ
لجزيرة دِلفُوسَ[٣٤] الربانية — وإلى معبد أبوللو فيها — رجلين هما

[٣١] الألفة (familiarity) المقصود بها الألفة الجسدية (أو حتى الجنسية).

[٣٢] «يفرض هذي الإجراءات» الكلمة في الأصل proceeding وكنت ترجمتها أولًا بالمسلك، وذلك معناها العام، ثم ترددت إزاء ما يقوله النقَّاد عن تمهيد ليونتيس لمحاكمة زوجته، فرجعت إلى المعجم الكبير حيث وجدتها تعني بوضوح رفع قضية (مثل prosecute) (OED n. 2c) وعدت إلى حديث ليونتيس فوجدته يستخدم أولًا كلمة «قضية» (١٧٨) وقبلها كلمة «أدلة» (١٧٧) ومعها «أركان» (١٧٩)، ومن ثَمَّ وجدت أنَّ «الإجراءات» تشارك الكلمة الإنجليزية معناها العام، ويمكن إلحاقها إلى «إجراءات المحاكمة» (مثل procedure) وخصوصًا لأنَّه يقول «الأحكام» (١٨١).

[٣٣] يقول بعض الشُّراح إنَّ كلمة wild التي ترجمتها «بالتهور» قد تعني القسوة، لكنني أظن أنَّ تفسيري أقرب للدقة.

[٣٤] جزيرة دلفوس (Delphos): هي الجزيرة اليونانية المطلة على البحر المتوسط، وتُسمَّى اليوم ديلوس (Delos) وكان اسمها دلفوس في زمن شيكسبير، وهي مقر معبد الرب أبوللو، رب الشمس. وكان هذا الرب يُبلِّغ نبوءاته وأحكامه من خلال عرافة (oracle) في ذلك المعبد، (السطر ١٨٤) كما كان يفعل أيام مدينة دلفي (Delphi) التي تتمتع بصيت أكبر، وهي في بلاد اليونان نفسها.

كِلْيُومِينيس ودَيُونْ، وهما من أكفأ لوردات المملكة كما تعرف؛
ولسوف يعودان من العرَّافة[٣٥] بحقيقة هذا الأمر جميعًا.
ومشورتها الروحية قد تدفعني لمواصلة الإجراءات (١٨٥)
أو تُوقِفني، هل أحسنتُ بذلك صنعًا؟[٣٦]

أنتيجونوس: بل أحسنتَ أيَا مولاي.

ليونتيس:

إنِّي مقتنع — لا شك — بما أعتقد، ولا أحتاج إلى
أكثر مما أعرفه الآن، ولكَّن العرَّافة
سوف تجيء بالاطمئنان إلى سائر أذهان الغير (١٩٠)
مثل الرجل الجاهل،[٣٧] إن حال الجهل لديه
دون التصديق بما هو حق! ولذلك فضَّلنا[٣٨]
أن نحبسها حتى نبقى عنها في مأمن!
خشية أن تتولى تنفيذ مهمة هذين الفارَّين، وما
رسماه من خطط خيانة![٣٩] هيَّا! امضوا في أعقابي (١٩٥)

---

[٣٥] «العرَّافة» (oracle) كانت كاهنة الرب أبوللو في دلفوس، وكان يُبَلِّغ الناس بما يقوله من خلالها (انظر الحاشية السابقة). وأما في ٣ / ١ / ١٩–٢٠ وفي ٣ / ٢ / ١٢٥ فإنَّ «النبوءة» (ويشار إليها باللفظ نفسه أي oracle) مكتوبة في رسالة مطوية مختومة تتضمن ما قال به أبوللو. وسوف يتضح من السياق فيما بعد أنَّ هذه النبوءة في الحقيقة «حكم رباني» يفصل في أي نزاع.

[٣٦] «هل أحسنت بذلك صنعًا؟» سؤال يرمي إلى طلب موافقة الحاضرين، ولا أظن أنَّه يوحي كما يقول بعض الشُّراح بالتشكك في صحة ما فعله، بل الأقرب للمنطق في هذا السياق أنَّه يريد إرغام الجميع على التسليم بحكمته، ونفي صفة «الطغيان» عنه (انظر المقدمة).

[٣٧] «الرجل الجاهل» قد يقصد أنتيجونوس وقد لا يقصده. والجاهل تعني الأبله، كما تحمل بعض الظلال التي تحملها الكلمة في العربية التراثية.

[٣٨] يتحوَّل ليونتيس إلى استخدام ضمير الجمع الملكي تأكيدًا لحقِّه في حبس هرميون.

[٣٩] «خطط خيانة» ما يتصوره من مؤامرات حيكت لاغتياله (انظر ٤٧، ٨٧–٨٨ عاليه).

فلقد قررنا أن نتحدث علنًا للجمهور؛[٤٠]
فهذا أمر سوف يثير الناس جميعًا.[٤١]

أنتيجونوس (جانبًا): وإلى حدِّ الضحك كما أفهم … عند جلاء الحق الناصع.

(يخرجان.)

المشهد الثاني

(السجن في صقلية. تدخل بولينا وأحد السادة وبعض الأتباع.)[٤٢]

بولينا (إلى الشريف):

فلتدعُ حارس السجن!
عرِّفه بي ومن أكون.
(يخرج الشريف.)
(تخاطب الملكة كأنَّما تراها في داخل السجن.)

[٤٠] يقصد بالجمهور (public) جمهور الحاضرين في قاعة المحكمة، وربما في مكان يتاح للجمهور بالمعنى المفهوم أن يشهده (فهذا المعنى الأخير هو الذي يورده عجم أوكسفورد الكبير، مقدمًا هذا الشاهد نفسه OED public B n. 1a).

[٤١] يقصد ليونتيس بتعبير سوف «يثير الناس جميعًا» أنَّه سوف يجعلهم ينتبهون أو يهبُّون من رقادهم؛ إذ يشرح الشُّراح كلمة (raise) بأنَّها تعني (rouse) ولكن أنتيجونوس يلتقط الكلمة ويجد لها ألفاظًا أخرى تستكمل العبارة قائلًا إنَّه سوف يثيرنا «إلى حد الضحك» وذلك «عند جلاء الحق الناصع» أي the good truth. وبهذا يؤكد عنصر الهزل في الموقف الذي يهدد بمأساة، كما أوضحتُ في المقدمة.

[٤٢] المنظر: السجن، ولكن في أيام شيكسبير كان السجناء من علية القوم، خصوصًا من في مرتبة هرميون، يُحبَسون في غرف تتضمن وسائل الراحة في برج لندن، مهما تكن جرائمهم خطيرة، وسواء كانت الاتهامات الموجهة إليهم صحيحة أو باطلة، وكان يمكن لأقربائهم ومعارفهم أن يزوروهم. وأما حارس السجن فهو الذي يشار إليه في قائمة الشخصيات بلقب السجان، وانظر حواشي الشخصيات (رقم ١١) حيث الحديث عنه. وأحد السادة هو، كما سبق أن أوضحت (a Gentleman)، وأما الأتباع فربما كانوا بعض خدم بولينا، وللمخرج حرية اختيار من يقومون بأدوارهم.

يا ذات الشرف! لن يرتفع لمنزلتك قصر ملكي في أوروبا[٤٣]
ماذا أدخلك السجن إذن؟
(يدخل حارس السجن.)
يا رجلًا أكرم هل تعرفني؟ (٥)

الحارس: أعرف رفعة منزلتك، وأُكنُّ لكِ التكريم البالغ.
بولينا: وإذن خذني لمقابلة الملكة أرجوك.
الحارس:

ممنوع أن أفعل ذلك يا سيدتي؛
فالأمر صريح يحظر ذلك.

بولينا:

هذا هو التعقيد![٤٤] ما منع كل زائر نبيل من زيارة الشريفة (١٠)
الأمينة الحبيسة؟ فهل من المشروع[٤٥] لو سمحت أن أرى
وصيفات المليكة؟ أيُّ الوصيفات! إميليا؟!

الحارس:

تفضَّلي سيدتي بصرف أتباعك،
وسوف آتيك بإميليا هنا.

بولينا: أرجوك نادِها حالًا (إلى الأتباع) انصرفوا الآن! (١٥)

(يخرج الشريف وباقي الأتباع.)

---

[٤٣] «في أوروبا» أي في العالم المتحضر.

[٤٤] «هذا هو التعقيد!» أي ما نسميه في مصر «الروتين» أو البيروقراطية، أو «التعقيدات المكتبية». و«نبيل» تعني أنَّ الزائر يحترم «الأصول» ولن يتسبَّب في أيَّة أضرار.

[٤٥] «هل من المشروع» (lawful) أي هل هو حلال أو هو مسموح به وهو معنى يجيزه المعجم (OED 1b) والكلمة لا تخل بوزن الشعر، ولكنني رأيت في «المشروع» سخرية خاصة، نظرًا لطبع بولينا الذي سوف يتجلى لنا فيما بعد، كأنما تقول له «إنَّكم حرَّمتم الحلال».

الحارس: سيدتي! لا بد لي من الحضور أثناء المقابلة.
بولينا:

لا بأس، فليكن. أرجوك!
(يخرج الحارس.)
وشدة التعقيد تبتغي إلصاق وصمة بصفحة ناصعة،
تفوق في إتقانها مهارة الصَّبَّاغ.[٤٦]
(يعود الحارس مع إميليا.)
يا مرحبًا كريمة المحتد! ما حال ملكتنا العظيمة؟ (٢٠)

إميليا:

رابطة الجأش! بقدر ما يكون للعظيمة التي هوت بها الأقدار؛
إذ إنَّها من بعد أن تحمَّلت بواعث الخوف الشديد والأحزان
— بطاقة تفوق قدرة النساء المرهفات في يوم من الأيام —
وضعت لنا طفلًا ... من قبل موعد الميلاد بعض الشيء.

بولينا: غلام؟ (٢٥)
إميليا:

بل فتاة ذات حُسن في أتمِّ عافية! ومن المرجَّح أن تعيش.[٤٧]

---

[٤٦] «تفوق في إتقانها مهارة الصباغ» أخذت بالمعنى الذي اتفق عليه الشُّراح قبل التأويل الذي قرأته لعبارة As passes colouring إذ يزعم بيتشر (وحده) أنَّ المعنى هو أنَّ ذلك أمر لا يُغتفَر، وينتهي من ذلك إلى تخريج آخر وهو إنَّ محاولة إلصاق هذه التهمة بالملكة محاولة من المُحال تبريرها. ورجعت إلى المعجم فوجدت في باب colour إلماحًا بهذا المعنى فعلًا؛ إذ يقول المعجم في مدخل colour (OED v. 3 a) إنَّ الفعل يصبغ (to colour) يفيد إلصاق لون مغاير للون الأصلي، فهو مدسوس عليه «ظالم» له، وإنَّ الفعل pass يفيد أنَّ الصبغة تثبت كأنَّما ليست صبغة مدسوسة إذا كان الصبَّاغ ماهرًا، ومن ثَمَّ وجدت سندًا لما يقول به الآخرون، وقررت — بعد الموازنة — الأخذ بتفسيرهم.

[٤٧] «من المرجح أن تعيش» كانت وفيات الأطفال في تلك الأيام تكثر بصفة خاصة بين الرضع أو بين حديثي الولادة.

وتنشد المليكة السلوى بها قائلة: يا «صغيرتي السجينة!
إنِّي هنا بريئة[٤٨] مثلك».

بولينا:

أقسمت إنَّه حصاد نوبات الجنون[٤٩] عند الملك! فإنَّها لا تؤتمن!
تبًّا لها[٥٠] من مصدرٍ للخطر! لا بد أن يُحاط علمًا بالذي حدث! (٣٠)
وسوف يَعْلَمُه! وإنني بذا كفيلة فذاك من مهام المرأة.
فإن نطقتُ بالمديح له،[٥١] فليت ذلك اللسان يُبتلى بالمرض،
وأن يكفَّ بعدها عن أن يكون بوقًا[٥٢] معلنًا عن غضبتي

---

[٤٨] «بريئة» براءة الأطفال مضرب الأمثال.

[٤٩] «نوبات الجنون» الأصل lunes والكلمة مشتقة من اسم القمر باللاتينية luna، ويقول المعجم إنَّ هذا أول استعمال لها بمعنى fits of madness ولكن انظر «طرويلوس وكريسيدا» حيث ترد الكلمة نفسها، وإن كانت في ذلك السياق تعني «فورات الرجل الصاخبة» أي نوبات خبله المتفاوتة، (انظر الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠١٠م، السطر ٢ / ٣ / ١٢٧) والمتفق عليه أنَّ «طرويلوس وكريسيدا» كُتِبت قبل «حكاية الشتاء» بسنوات طويلة.

[٥٠] تبًّا لها (Beshrew them) سبق ذكر التعبير.

[٥١] «فإن نطقت بالمديح له» في الأصل صورة ليست لدينا في الفصحى (المعاصرة أو التراثية) وهي honey-mouthed أي «إن تسكب الشِّفاه شُهدًا» ولكنْ لدينا في العامية مقابل هو «لسانه بيسقَّط عسل!» ووجدت من المتعذر تطويع التعبير العامي لنقل الصورة؛ إذ إنَّها مستقاة من مثل يورده كتاب الأمثال وهو «في لسانه شهد وفي حزامه شفرة موسى»، وقد نقبل المثل من باب الطرافة، ولكن السياق الجاد الذي تقسم فيه بولينا أن تكون لاذعة اللسان لا يجوز فيه هذا الطريف الظريف! ومذهبي يقول إذا كانت الصورة تقوم على مجازٍ ميت أي على مجاز لا يرسم للحواس صورة ملموسة، خصوصًا إذا كانت غريبة في «نغمتها» عن السياق كما هو الحال هنا، فللمترجم أن يأتي بالمعنى الذي يدركه السامع لها بلغتها الأصلية وحسب. وأما بقية الصور المرسومة لِلِّسان فقد أبقيت عليها في السطر نفسه، ما دامت مألوفة بالعربية، وليونتيس يعترض على أنَّ هرميون «معقودة اللسان» (١ / ٢ / ٢٧).

[٥٢] صورة «البوق» من الصور الجديدة في الفصحى المعاصرة؛ إذ نقول اليوم إنَّ فلانًا بوق دعاية للحزب وما إلى ذلك، فهي مقبولة، ولذلك أبقيت عليها. وقِس على ذلك «غضبتي الحمراء» وإن كانت غير مألوفة، ولكن البت في مدى تقبُّل القارئ للصور الغريبة في يد المترجم الذي قد يعتمد على ذائقته الشخصية. فالذائقة تحدد له مدى ما يمكن أن يقبله القارئ دون إشعاره بالغربة، ما دام السامع أو القارئ للنص

الحمراء! أرجوكِ إميليا! فلتحملي مني السلام للمليكة ...
وأصدق الطاعة! (٣٥)
فإن تكن تأمَنُني على رعاية الصغيرة،
فسوف أحملها إلى المليك كي يراها. وهاك عهدًا أقطعه
بأن يكون صوتي أجهر الأصوات في الدفاع عنها![٥٣]
فما احتمال أن يلين جانبه ... إذا رأى الصغيرة؟
لا نستطيع أن نعرف! لكنَّما يُقال إنَّ صمت[٥٤] هاته البراءة النقيَّة (٤٠)
ذو قدرة على الإقناع حين تعجز الألفاظ!

إميليا:

أيتها الفاضلة السمحة! شرفك والخير الماثل فيك جليٌّ
واضح! وكريم تعهُّدك بهذا الأمر ... لن يَعْجَز قطعًا
عن أن يأتي بثمارٍ[٥٥] ناضجة! ليس على
وجه الأرض امرأةٌ أنسب منك لتحقيق مهمتك الكبرى. (٤٥)
أرجوكِ انتظري في أقرب غرفة! ولَسَوف أحيط
الملكة عِلمًا بالعرض الأكرم فورًا! إذ كانت قد
فكَّرت اليوم طويلًا في هذا الأمر، ولكن لم تجرؤ
أن تطلب من أحدٍ من أصحاب الرتب العليا أن يتولاه

الأصلي لا يشعر بالغربة الشديدة إذا كان قد نشأ في كنف تلك اللغة، فكل ناطق بالإنجليزية يعرف أنَّ التعبير to see red يعني أن تثور ثائرة الشخص أو أن يغضب غضبًا شديدًا، ولدينا في العربية صورة مجازية تقوم على هذا اللون نفسه؛ إذ يقول شوقي:

وللحرية الحمراء بابٌ   بكل يدٍ مُضرَّجة يدق

[٥٣] تتعهد بولينا بأن يكون صوتها أجهر الأصوات في الدفاع أي:

[I] undertake to be/Her advocate to the loudest.

والمجاز هنا مقبول في اللغتين يسير النقل.

[٥٤] تعود صورة طاقة الصمت على التعبير في ٥ / ٢ / ١٤.

[٥٥] (٤٣–٤٤) صورة الثمر بالعربية من المجاز المقبول.

خشية أن يَرفُض ما تطلب. (٥٠)

بولينا:

إميليا! قولي لها بأنَّ لي لسانًا[56] قادرًا على الكلام!
فإن تدفقت ألفاظه الحكيمة المناسبة،
كما تدفَّق الإقدام في فؤادي ... تأكد النجاح دون أدنى شك!

إميليا:

بوركتِ فيما تفعلينه! الآن أمضي للمليكة. تفضَّلي
بالانتظار ها هنا قريبًا. (٥٥)

الحارس:

مولاتي! إن تَبْغِ الملكة إرسال صغيرتها معك فلا
أدري كيف يكون عقابي إن أسمح بخروج الطفلة
من دون توافر إذن قانوني.

بولينا:

لا تخش شيئًا سيدي؛ فالطفلة التي كانت حبيسة الرحم
تحرَّرت بفضل قانون الطبيعة العظمى[57] وفضل إجراءاتها! (٦٠)
أي إنَّها طليقة[58] ولا يمَسُّها سُخط الملك!

---

[56] صورة اللسان شائعة مقبولة، وكذلك صورة «تدفق الألفاظ الحكيمة منه»(٥٢).

[57] «الطبيعة العظمى» (great nature) من المفاهيم الأساسية في المسرحية (انظر المقدمة).

[58] (٦١–٦٢) «تحرَّرت ... أي إنَّها طليقة» التكرار يجاري التكرار في الأصل:

Freed and enfranchised.

ولدينا في العربية «حر طليق»، والجمع بين الكلمتين وسواهما مألوف في اللغتين، يقول الشاعر وردزورث في مستهل قصيدته الطويلة المقدمة (وفي سيرته الذاتية):

Now I am free, enfranchis’d and at large, The Prelude, 1805, 9.

أضف كذاك أنَّها بريئة من ذنب هذه المليكة،
حتى وإن كانت مليكتنا قد اقترفته.

الحارس: هذا الذي أعتقده.
بولينا:

بل لا تخف! إذ إنَّني أقسمت ها هنا بشرفي (٦٥)
بأن أحُول دون أن يمسَّك الخطر.

(يخرج الجميع.)

المشهد الثالث

(قصر ليونتيس وهو وحده على المسرح.)[٥٩]

ليونتيس:

لا! ليس في ليلي ولا نهاري راحة! لا شيء غير الوهن!
والعجز عن تحمُّل الهمِّ الثقيل! مجرد الوهن: لو كان من[٦٠]

والتعبيرات الثلاثة بمعنى واحد، ولذلك فعند مراجعة القصيدة قبل أن تُنشَر عام ١٨٥٠م، حذف الشاعر التكرار، وأتى بصورة تقليدية نعتبرها من قبيل الكليشيه وهي free as a bird. والمعروف أنَّ التكرار بشتى صوره من الأساليب البلاغية في كل اللغات.

[٥٩] المنظر: غرفة أو قاعة داخلية في القصر كأن تكون قاعة العرش مثلًا، وقد يكون حديثا ليونتيس المنفردان (١–٩) و(١٨–٢٥) مونولوجيْن يلقيهما على المسرح، وقد يكونان من الأحاديث الجانبية التي يوجهها إلى الجمهور، والآخرون «أنتيجونوس واللوردات» يقفون على غير مسمع منه، في مكان قصي على المسرح. ويجب أن يلمح المشاهدون باب تلك القاعة حتى يروا بولينا عندما تحاول الدخول حاملة الرضيعة (وهي دمية مسرحية بطبيعة الحال) والرجال يحاولون منعها، وحتى يسمعوا الحوار الدائر حول ذلك.

[٦٠] (٢–١) حاولت الحفاظ على بناء العبارات الاستهلالية، على الرغم من بسط معانيها لتيسير فهمها، فالبناء يتميز بالإيجاز الذي يمكن أن يتجلى في البناء العربي.

أتى بالهمِّ في طيِّ العدم![61] طرف من الطرفين تلك الزانية!
أمَّا المليك الفاسق[62] ... فلا تطوله ذراعي،
ولا يطوله فكري، وليس في مرمى سِهامي،[63] (٥)
في مأمنٍ من كل خطة لإيقاعه! لكنَّ في يدي الإيقاع
بالمرأة. لو أنَّها ذَهَبَت[64] ... وأُلقيت في النار،[65]
فربما استعدت نصف راحتي. (يدخل الخادم) مَنِ القادم؟

الخادم: مولاي
ليونتيس: ما حال الصبي؟ (١٠)
الخادم: نام الليل بطوله ... ورجائي أن يَشفي ذلك مرضه.
ليونتيس:

انظر إلى نبل الغلام حين أدرك العار الذي
أصاب أمه! ما إن وعاه كاملًا
حتى ذَوَى، وإذ به ينهار شاعرًا بالعار في أعماقه
ومُلصِقًا[66] إيَّاه ثابتًا بذاته، وإذ به يَنْضُو شهيته (١٥)

---

[61] «في طي العدم» (not in being) وانظر «المقدمة» حيث أناقش أهمية «العدم» في خياله.
[62] (٤–٥) الصور المجازية في حديث ليونتيس مقبولة بالعربية.
[63] «المليك الفاسق» (the harlot king): الصفة تقتصر اليوم على الإناث وتستخدم اسمًا، ولكنها كانت أصلًا للجنسين.
[64] يستخدم ليونتيس للتعبير عن التمني بناءً طريفًا هو: (Say that she were gone). وهو يقابل بدقة «لو أنَّها ذهبت» والذهاب مجازًا يعني الموت في اللغتين، يقول أبو فراس الحمداني (لابنته وهو يحتضر):

بُنَيَّتي لا تجزعي   كل الأنام إلى ذهاب

[65] «وألقيت في النار» يتصور ليونتيس أنَّ هرميون ارتكبت جريمة الخيانة العظمى (high treason) ضده بصفته الملك بسبب توهمه أنَّها تآمرت على قتله، إلى جانب ما يسمى «الخيانة الصغرى» (petty treason) وهي الخيانة الزوجية (انظر ٣ / ٢ / ١٢–١٥) وكانت عقوبة مرتكب ذلك الإلقاء حيًّا في النار.
[66] «وملصقا إيَّاه ثابتًا بذاته» التكرار هنا بلاغي ومتعمد:

(Fastened and fixed … on’t in himself.)

ونومه وروحه، بل إنَّه تهاوى. فلتمضِ واتركني وحيدًا!
اذهب فقل لي كيف حاله.
(يخرج الخادم.)
تبًّا لذاك الخائن!
لن أشغل البال به ... فإنَّما التفكير في انتقامي هكذا،
يرتد خاسئًا إلى صدري! فإنَّه ذو قوة جبارة في نفسه (٢٠)
كما يزيد قوة بمن يُظاهِره من الحلفاء![٦٧] فلننتظر حتى
تحين لحظة مواتية. وسوف ينصبُّ انتقامي الآن فوقها!
إنَّ كميلو وبوليكسنيس يضحكان مني: يجدان تسلية
بأحزاني! لو استطعت أن أطول أيًّا منهما لما تمكنا
من الضحك! كلا ولا تمكَّنَتْ من في نطاق سلطتي. (٢٥)

(تدخل بولينا حاملة طفلة رضيعة، مع أنتيجونوس وبعض اللوردات وخادم، وهم يحاولون منعها من الدخول.)[٦٨]

لورد ١: لا تدخلي.
بولينا:

أولى بكم يا أيها الكرام من لورداتنا تدعيم مطلبي،
فهل يزيد خوفكم من سُخطه الطاغي ... عن خوفكم على
حياة الملكة؟ روح بريئة[٦٩] يزيد طهرها عن غيرته.

أنتيجونوس: هذا يكفي. (٣٠)

---

[٦٧] «الحلفاء» قد تعني الأقارب أيضًا.

[٦٨] الإرشادات المسرحية: يدخل «خادم»: هذا خادم لا يترك جانب ليونتيس طول الليل (٣٠–٣١)، ويختلف عن الخادم الذي يسهر على رعاية ماميليوس (١٠–١١) وهو الذي خرج بعد السطر ١٧، وأما الخادم الملازم للملك فقد يبقى إلى جواره حتى يخرج في السطر ٢٠٦، أو يغادر المسرح مع بولينا عند السطر ١٢٨، وقد يكون نفسه الخادم الذي يدخل عند السطر ١٩١.

[٦٩] «بريئة»: الأصل free وهذا معناه أنَّها بريئة من الذنوب ولا تغلها قيود المعصية.

الخادم:

يا سيدتي! لم يغمض جفن للملك طوال الليل،
وقد أمر بألا يأتيه مخلوق.

بولينا:

خفِّف من غُلُوائك يا أكرم! ما جئت أنا إلا
كي آتيه هنا بالنوم. لم يُذهب من جفنيه النوم سوى أمثالك!
أشخاص تزحف كالأشباح[٧٠] حواليه ... أو تتأوَّه إن ندَّت (٣٥)
من صدر الملك بلا داعٍ آهة! إنِّي آتيه بكلمات صادقة تشفيه!
كلمات الحق القادرة على تطهير النفس،
من الخلل الجائش فيه وطارد نومه.

(ينتبه ليونتيس للضجة عند الباب، ويتقدم منهم.)

ليونتيس: ما هذا الصخب هنا؟
بولينا:

لا صخب أيا مولاي. تلك مناقشة لازمة (٤٠)
بخصوص أشابين مُعَيَّنة لجلالتكم!

ليونتيس:

عجبًا! أخرجوا المرأة الجسور! أنتيجونوس: أمرتُ أن
تحُول بيننا وبين زوجتك. وكنت أَدْرِي أنَّها ستأتي.

---

[٧٠] «كالأشباح» (like shadows) وعندما مرَّت الكلمة بي في «مكبث» ترجمتها «بالأطياف» (٤ / ١ / ١١٠) (الترجمة العربية، ٢٠٠٥م) وفق تعريف المعجم لها «المعنى السابع». ولكن لنا أن نحتفظ بمعناها الأول في المعجم أي الظلال، فالظل يتبع صاحبه، وهم يتبعون الملك في كل شيء، لكنني فضَّلت «الأشباح» بسبب الصورة التي تمثِّل سياق الكلمة.

أنتيجونوس:

أمرتُها مولاي أن تكفَّ عن زيارتك،
هذا وإلا أَغْضَبَتْكَ مثلما تُغضبني. (٤٥)

ليونتيس: هل أنت عاجز عن منعها؟

بولينا:

عن ارتكاب كل ما يَشين. إلا إذا اختار الذي تختارونه[٧١]
يا صاحب الجلالة! أي أن يعاقبني بحبسي مثلها على الشرف!
لكنَّني فيما قصدتُ الآن — ثِق بما أقول — لن أطيعه.[٧٢]

أنتيجونوس:

أترى؟ ها قد سمعت: فإنَّها إن أمسكت زمامها (٥٠)
لا أصدها ... لكنَّها لن تتعثَّر!

بولينا:

مولاي أيها الكريم إنني آتي — أرجوك أن تسمعني ...
فإنني لخادمٌ مخلص ... وإنني طبيبك ... وإنني كذاك
مستشارك المطيع ... حتى وإن جرؤت أن أبدو أقل في
تلك الصفات ممن يظهرونها بتشجيع الشرور في نفسك — (٥٥)
أقول إنني آتي إليك من مليكتك الشريفة.[٧٣]

ليونتيس: مليكتي الشريفة!

---

[٧١] العبارة الثانية من مجزوء الخفيف، ولم أحاول تعديلها ما دام تغيير النغمة استدعى تغيير الإيقاع بلا قصدٍ مني.

[٧٢] يقول الشُّراح، استنادًا إلى معجم أبوت (Abbott) للظواهر النحوية في شيكسبير إنَّ تعبير «لن أطيعه» (shall) ينبغي أن يكون «ينبغي ألا أطيعه». ولكن معاجم شيكسبير الأخرى عندي لا تنص على ذلك ما دام الاستعمال لا يتضمن خروجًا على «النحو» المعتاد في الإنجليزية.

[٧٣] «الشريفة»: في الأصل good وهذا معناها المتفق عليه في هذا السطر وما يليه.

بولينا:

مليكة شريفة مولاي! أقول إنَّها مليكة شريفة! مليكة شريفة!
إنني لمستعدة لإثبات الحقيقة في مبارزة ... وإن أكن أقلَّ منزلة
(لو أنني من الرجال)[٧٤] من أحط أتباعك. (٦٠)

ليونتيس (إلى اللوردات): اطردوها قسرًا!

بولينا:

لو كان بينكم هنا من يستخفُّ بالعينين في وجهه
عليه أن يمَسَّني قبل الجميع! فإنني سأمضي وقتما أشاء![٧٥]
لكنَّني سأنجز المهمة التي أتيت أولًا من أجلها.
إنَّ المليكة الشريفة — فإنَّها حقًّا شريفة — أتتك بابنة، (٦٥)
وهذه هيه! (تضع الطفلة أمامه) وتطلب البركات منك!

ليونتيس: اخرجي! ساحرة من الذكور! اطردوها! جاسوسة قوادة![٧٦]

بولينا:

لست كذلك! لا عِلم بهذا عندي أو عندك إذ أطلقتَ عليَّ
صفاتك! إخلاصي ليس يقلُّ هنا عن خَبَلِك وجنونك
ذلك يكفي في رأيي كي أثبت مقدار الصدق بقولي (٧٠)
وفق معايير الدنيا.[٧٧]

---

[٧٤] وضعت الجملة الاعتراضية بين قوسين، بدلًا من الفاصلتين في الأصل، حتى لا يُفسِد الاعتراضُ البناء النحوي للعبارة الرئيسية.

[٧٥] (٦٢–٦٣) احتفظت بالبناء الأصلي في هذه الجملة لتبيان التركيب البلاغي لها؛ فالالتواء في التعبير من الحيل البلاغية التي يَحْسُنُ إظهارها ما دام المعنى واضحًا.

[٧٦] عبارات الملك المقطعة مثل الطلقات، ولا بد من تتابعها على هذا النحو دون رابط داخلي.

[٧٧] «وفق معايير الدنيا» تعبير يحاكي المثل الشائع «هذا حال الدنيا» ولكن المعنى مختلف، واستخدام ذلك المثل عندنا يقتصر على العزاء في فقد عزيز.

ليونتيس:

خونة! ألن يقوم بعضكم بدفعها قسرًا إلى الخارج؟ رُدُّوا لها
بنت السِّفاح! وأنت أنتيجونوس! يا أيها الهَرِم المخرِّف! يا من
تسيطر امرأة عليه! ديكٌ وأقصته الدجاجة[٧٨] عن مكانته!
فلتحمل الطفلة قلت ... وأعطِها لهذه العجوز. (٧٥)

بولينا:

ألا فلتدنَّس إلى أبد الآبدين يداك إذا لمست جسم هذي الأميرة،
وأنت تظن بها ما افتراه من الانحطاط!

(يتراجع أنتيجونوس.)

ليونتيس: يخاف زوجته![٧٩]
بولينا: لو كنت تُجِلُّ امرأتك ما كنت شككت بأبنائك من صلبك!
ليونتيس: وكر من الخونة! (٨٠)
أنتيجونوس: لست خئونًا ... أقسم بضياء الخير.[٨٠]
بولينا:

ولا أنا! وليس أي واحد هنا سواه! إذ إنَّه يخون ما

---

[٧٨] نقلت الصورة المستمدة من عالم الطيور، وإن كانت الكلمات الإنجليزية توحي بالصقور ذكورًا وإناثًا لا بالدجاج، ولكنني أخذت صورة الدجاج من الإشارة إلى دجاجة في قصة «الثعلب رينارد»، والنص يشير إلى اسم تلك الدجاجة صراحة بتعبير السيدة بارتليت (Dame Partlet) وهي ترد في «حكايات كنتربري» التي كتبها تشوسر (Chaucer) (١٣٤٠–١٤٠٠م) باسم آخر هو بيرتيلوط (Pertelotte) في حكاية «كاهن الراهبة»، وبعدها صار الاسم علمًا على أي امرأة مسيطرة، انظر «الدجاجة» الأخرى في ١٥٨ أدناه.

[٧٩] «يخاف زوجته» (He dreads his wife) أتصور أن يوجِّه الممثل الذي يقوم بدور ليونتيس هذه العبارة إلى الجمهور أيضًا، وهي من عناصر الكوميديا في هذا الفصل، خصوصًا لو قالها بالعامية المصرية «مرعوب من مراته!»

[٨٠] «أقسم بضياء الخير!» يقول بعض الشُّراح إنَّ هذا القسم غير المغلظ ربما كان يستلهم الرب أبوللو رب الشمس، وهو الذي يلجأ إليه ليونتيس في ٢ / ١ / ١٨٠–١٨٧.

يزينه وزوجته … وطفله الذي بنى عليه آمالًا وطفلته …
من حلية الشرف المقدس بافتراءات وبهتان.
ولسعة البهتان ها هنا أشد حدة من ضربة بالسيف بل (٨٥)
وإنَّه ليرفض اقتلاع جذر فكرة بلغت عفونتها مدى
يناقض استواء دوحة من البلوط أو حجر من الأحجار.
فلقد غدت هذي القضية لعنة إذ لم يعُد في طوقنا
إرغامه بموجب القانون أن يعدل عنها.[٨١]

ليونتيس:

عاهرة بلسانٍ لا حدَّ لقذفه! حَصَرَت منذ قليل هذا الزوج (٩٠)
وتبغي الآن حِصاري![٨٢] الطفلة ليست من صُلبي
بل أنجبها بوليكسنيس! فلتغرب عن وجهي!
وارموها مع مَن ولدتها في النار!

[٨١] (٨٨–٨٩) «إذ لم يعد في طوقنا/إرغامه بموجب القانون أن يعدل عنها» أخذت هنا بالتفسير المقنع الذي يقدمه أورجيل، وتوافق عليه سوزان سنايدر (وهي من هي) وألخصه فيما يلي: نظرًا للظروف الراهنة، أي تمتُّع الملك بالسلطة المطلقة، فإنَّ الحقيقة الساطعة هي أنَّه من المحال إرغامه على تغيير رأيه لأنَّه لا توجد محكمة في الدولة يعلو حكمها على حكمه. ويقول أورجيل «لو لم يكن ليونتيس ملكًا، كان من حق هرميون رفع قضية عليه بموجب قوانين إنجلترا، فإنَّ «رَمْي محصنة» أي الطعن في شرف امرأة كان من القضايا التي تقبلها المحاكم المدنية والكنسية، فإذا كانت المرأة من العوام كانت القضية جنحة، ويمكن الحكم فيها بدفع غرامة مالية. وأما التشهير بسمعة امرأة أرستقراطية فكان أمرًا خطيرًا لأنَّه يمس الصالح العام [ويقتضي العدول عن ذلك السب أو القذف علنًا]. وفي أيام إليزابيث، كان التشهير بالملكة خيانة عظمى» وبيتشر يتجاهل هذا الشرح.

[٨٢] (٩٠–٩١) «حَصَرَت منذ قليل هذا الزوج/وتبغي الآن حصاري» في الأصل تلاعبٌ لفظي بين كلمتي beat وbait وكان نطق الأولى يشبه نطق الثانية، فأتيت بكلمتين متقاربتي المعنى مثلهما ومتقاربتي الاشتقاق والصوت. فأما «حصرت» الأولى فتعني «ضيقت على زوجها فغلبته» (beat) وأما الثانية فتعني «الإحاطة بي لتغلبني» (bait) وهي الصورة المستمدة من ربط دبٍّ في عمود وإحاطته بكلاب تنبحه (وقد تنهشه). وقد رجعت إلى لسان العرب حتى استوثقت من الاختلاف الطفيف (والدقيق) بين اللفظين. وبيتشر يتجاهل هذا الإيضاح. ويقول بافورد إنَّ قدرة ليونتيس على التلاعب بالألفاظ حتى في ذروة غضبه من السمات التي ينفرد بها شيكسبير، ضاربًا أمثلة من مسرحيات أخرى.

بولينا:

بل بنتك! وإذا طبَّقنا المثل السائر[83] في هذي الحالة
قلنا إنَّ تماثلها بك جاء وبالًا! (٩٥)
فلتنظر أعينكم يا لوردات:
إنَّ الطبعة مهما صغرت نُسخت من والدها نسخًا!
في العين وفي الأنف وفي الشَّفة وكل غضون الجبهة
وجبين البنت البارز، بل في الوادي تحت الأنف![84]
في الغمازات الساحرة على الخدين وفي الذقن! في بسماته! (١٠٠)
في قالب هذي اليد وإطار اليد! في الظفر وكل أصابعها!
إني أدعو ربَّة فطرتنا ذات الخير[85] — من صاغتكِ
بهذا الشبه البالغ بالوالد — فأقول إذا كنت توليت كذلك
صوغ الذهن شبيهًا به ... فاجتنبي من بين جميع الألوان
اللون الأصفر لون الغيرة حتى لا تشتبه بأنَّ بنيها (١٠٥)
ليسوا من صلب الزوج كما يشتبه الملك بها!

ليونتيس:

بذيئة شمطاء! وأنتَ أيها الحقير يا أنتيجونوس!
كم تستحق الشنق إذ عجزت عن إسكاتها!

أنتيجونوس (جانبًا):

ولو شنقتم كل زوج عاجز عن مثل ذلك
الإنجاز ما تبقَّى من رعيَّتكم رجل! (١١٠)

---

[83] (٩٤–٩٥) المثل السائر هو «ما أسوأ أن يشبه ولد أحد والديه شبهًا كبيرًا» والولد في العربية للذكر والأنثى والمفرد والجمع.

[84] «في الوادي تحت الأنف» لا تشير بولينا إلى مكان الوادي المقصود، فأضفت ما يشرحه إيضاحًا للمعنى.

[85] «ربَّة فطرتنا ذات الخير» صورة الطبيعة باعتبارها ربَّة تشتهر بيننا بسبب حديث الملك لير الشهير «أيتها الطبيعة اسمعي! يا ربَّة عزيزة لتسمعي!» (١ / ٤ / ٢٦٠–٢٧٤) (الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٩٦م) وقد نوقشت هذه الفكرة في المقدمة، بالقسم الخامس.

ليونتيس: أقول مرة أخرى خذوها من هنا!
بولينا: ولا يزيد فعل أحقر الأزواج أو أحطِّهم عن ذلك!
ليونتيس: إذن لَسوف أصدر الأمر بإحراقك![٨٦]
بولينا:

لا آبه! الزندقة الحقة نار الكفر ... لا من تُحرَق في النار![٨٧]
لن أصفك بالطاغية، وإن كانت قسوتك البالغة على الملكة[٨٨] (١١٥)
— في عجزك أن تأتي بدليلٍ أقوى مما يبنيه خيالٌ
مختلٌّ — تُوحي لمذاق الطغيان! إنَّ الطغيان يحطُّ كثيرًا
من قدرك، بل يفضحك أمام العالم أجمع!

ليونتيس (إلى اللوردات):

أمرتُكُم، بحق ما أقسمتمو عليه من ولاء،
أن تخرجوها من هنا ... من غرفتي الخاصة! لو كنت طاغية، (١٢٠)
فهل كانت تظل في قيد الحياة؟ ولم تواتها لقول ذاك الجرأة
حتى ولو عرفت بأني طاغية! فلتخرجوها!

---

[٨٦] هذه هي المرة الأولى التي يوجه ليونتيس فيها الخطاب مباشرة إلى بولينا، فحتى الآن كان يستخدم ضمير الغائب وها هو ذا يواجهها مستخدمًا ضمير المخاطب المفرد.

[٨٧] تفهم بولينا أنَّ ليونتيس يهدد بإحراقها (في ١١٣) باعتبارها خائنة، ولكنها تتجاهل هذا المعنى وتتظاهر بأنَّه يتهم بإحراقها باعتبارها زنديقة، ومن ثم ترد على ذلك قائلة إنَّه هو الزنديق لأنَّه يضرم النار ليحرقها وهي المؤمنة الحقة ببراءة هرميون، أي بالحقيقة، وربما كانت تشبِّه نفسها من طرف خفي بالشهداء الدينيين. وأما مقصدها الأعم، فهو أنَّ ليونتيس يستطيع إحراقها مع هرميون، ولكن العقاب لا يُثْبِت وقوع جريمة ما.

[٨٨] انظر تحليل البناء البلاغي لهذا السطر وما يليه في المقدمة، وفي هذه السطور تقترب بولينا إلى أقصى حدٍّ يمكنها من اتهامه بالطغيان وهي تواجهه، وإن كانت تقول ذلك مباشرة أمامه في ٣ / ٢ / ١٧٠. والمعروف أنَّ اتهام ملك بالاستبداد كان أخطر إهانة له، والتهمة التي تشغل باله وتزعجه، وسرعان ما يرد عليها في السطر ١٢٠ أدناه، كما ينكرها مباشرة في ٣ / ٢ / ٤ «إنَّا نبرئ نفسنا من تهمة الطغيان» ولكن أبوللو يؤكد أنَّه طاغية (٣ / ٢ / ١٣١).

بولينا:

رجوتكم لا تدفعوني! سوف أمضي من هنا! فلترعَ يا مولاي
طفلتك ... فإنَّها من صُلبك. إني لأدعو الرب «جوف» أن
يرزقها روحًا أرقَّ تهديها![٨٩] فلترفعوا تلك الأيادي عني![٩٠] (١٢٥)
وأنتمو يا من تسامحتم لهذا الحد في أخطائه:
لن يستفيد منكمو أبدًا! ولا من واحدٍ منكم! وهكذا إذن،
إلى اللقاء إننا ذهبنا![٩١]

(تخرج بولينا.)

ليونتيس (إلى أنتيجونوس):

وأنت يا خئون قد حرَّضت زوجتك، تقول طفلتي؟
بل لا أطيقها! ما دمت أنت ذا قلبٍ حنون مشفق عليها (١٣٠)
خذها وفورًا ألقِها في النار حتى تحترق.
وقُم بذاك أنت وحدك ... بل أنت من دون الجميع.
وآتني في ساعتي بما يفيد إنجاز المهمة،
وأحضر الشهود الصادقين كي يؤكدوا إنجازها،
هذا وإلا سوف أعتقِلك ... مصادِرًا جميع أملاكك.[٩٢] (١٣٥)
إن كنت تنتوي العصيان قل هذا وواجِه غضبتي،
وعندها سأكسر الرأس الصغير لابنة السِّفاح،

---

٨٩ (١٢٤–١٢٥) «إني لأدعو الرب جوف أن يرزقها روحًا أرق تهديها» ولا تصرح بولينا بالمقصود بهذه الروح الهادية (guiding spirit)، والمعنى الأقرب هو شخص ذو نفس أرق ترعاها وتربيها، ولكن التعبير قد يعني أن يجعل روح الطفلة نفسها أرق من روح والدها، بعد أن ورثت منه صفاته الجسدية.

٩٠ «فلترفعوا الأيادي عني»: المفهوم أنَّ اللوردات يحاولون القبض على بولينا أو دفعها للخارج.

٩١ «إننا ذهبنا» يتفنن بعض الشُّراح في تفسير الجمع، فليس هذا جمع الضمير الملكي، وربما يشير إلى أنَّها سوف تخرج مع بعض أتباعها (الصامتين على المسرح وغير المنصوص على وجودهم) وربما كانت كلمة «ذهبنا» تفيد معنى بعيدًا وهو «ضِعنا». انظر الحاشية على السطر ٧ أعلاه.

٩٢ أي سوف أعاملك معاملة الخونة.

هاشِمًا لمخها بهذه اليدين دون حاجة إليك.
اذْهَب إذن فألْقِها في النار ... إذ كنت من حرَّضت زوجتك.

أنتيجونوس:

بل لم أحرِّضها أيا مولاي ... وربما تفضَّل اللوردات هؤلاء (١٤٠)
من أقراني النبلاء بالذي أرجوه من إثبات ظلم تُهمتي!

اللوردات:

نشهد يا مولانا الأكرم أنَّ الرجل بريء،
لا يُسأل عن مقدمها الآن.

ليونتيس: بل إنَّكم جميعًا كاذبون!

لورد ١:

نتوسَّل لِسُمُوك أن تثق بنا ثقة أكبر. (١٤٥)
فلقد أخلصنا في خدمتك دوامًا، ولذا نتوسل
أن تولينا التقدير اللائق. إنا نركع كي نسألكم
(من باب مكافأة الخدمات السابقة جميعًا واللاحقة)
أن تعدِل عما تعتزمه. القتل بشاعته بالغة،
وبشاعته تقطع بوبالٍ يتلوه من لون ما. (١٥٠)
ها نحن جميعًا نركع يا مولاي أمامك!

(يركع اللوردات.)

ليونتيس:

أصبحت ريشة تطير في مهبِّ كل ريح:
فهل أعيش حتى أشهد النغيلة تنحني،
وتقول لي يا والدي؟ إني لأوثِر حرقها فورًا على
لعنِ الفتاة حينذاك. نعم، ولكن ... فليكن! فلتعِش! (١٥٥)
كلا! أقول لن تعيش! (أنتيجونوس) تعالَ أنت هنا!
لقد بذلتَ كلَّ جهد مشفق حنون ... وفي تعاون مع امرأتك

— تلك الدجاجة التي قامت مقام القابِلة[٩٣] — كي تُنقِذا
حياة هذه النغيلة! فإنَّها نغيلة بحق شيب لحيتك.[٩٤]
فما الذي استعددت أن تخاطر الآن به ... (١٦٠)
كي تُكتَب الحياة للشقية الصغيرة؟

أنتيجونوس:

مولاي أي شيء في حدود طاقتي وتفرضه نبالتي! أو فلأقل
على الأقل إنني سأرهن الذي تبقَّى من دمٍ في هذه العروق[٩٥]
كي أُحقِّق النجاة للبريئة الصغيرة! إن كان ذلك ممكنًا!

ليونتيس:

بل إنَّه سيغدو ممكنًا! أَقْسِم بهذا السيف (١٦٥)
أن تنفِّذ الذي أطلبه.

أنتيجونوس: أقسمتُ يا مولاي!

(يضع يده على مقبض السيف.)[٩٦]

---

[٩٣] «تلك الدجاجة التي قامت مقام القابلة» في الأصل:

With Lady Margery, your midwife there.

كان تعبير مارجري-بريتر (margery-prater) يُطلَق في دنيا المجرمين على الدجاجة، ومن ثَمَّ كان اسم مارجري يُستخدَم في إشارات التحقير للمرأة، خصوصًا إن كانت المرأة مشاكسة عنيدة (انظر الحاشية على ٧٤ أعلاه) كما كان الاسم شائعًا بين القابِلات (الدايات). وليونتيس يتصور خطأً أنَّ بولينا ساعدت هرميون في ولادتها ومن ثَمَّ فهي تعرف أنَّ الملك بوليكسنيس والد الطفلة؛ إذ كان القانون يلزم القابلة بمعرفة آباء المواليد.

[٩٤] «بحق شيب لحيتك» من المحتمل أنَّ ليونتيس كان في الثلاثين في هذه اللحظة (انظر حواشي الشخصيات أعلاه) ولكن أنتيجونوس أكبر سنًّا بكثيرٍ (انظر ١٦٣)، وقد يشير ليونتيس على المسرح إلى لحية أنتيجونوس أو يلمسها.

[٩٥] كان المعتقد أنَّ التقدم في العمر يؤدي إلى تقليل الدم الجاري في العروق.

[٩٦] إرشاد مسرحي: يضع يده على مقبض السيف ويقسم: كان ذلك شائعًا لأنَّ شكل المقبض والنصل يشبه شكل الصليب.

ليونتيس:

انتبِه الآن ونفِّذ ما أطلب. هل تفهم؟ إنَّ تقاعُسك!
بأيَّة تفصيلات معناه هلاكٌ محتومٌ لا لك وحدك،
بل وكذلك لامرأتك — من جاءتنا بلسانٍ منفلتٍ أحمق، (١٧٠)
ولقد قررنا أن نعفو عنها هذي المرة —
نأمرك بحق الطاعة عندك لمليكك أن تأخذ هذي الأنثى
النغِلة من بين يدينا! وامضِ بها نحو مكانٍ مهجورٍ ناءٍ[٩٧]
خارج أي حدودٍ للمملكة هنا! واتركها
في تلك البقعة! لا تُبدِ مزيدًا من أيَّة رحمة! (١٧٥)
لن يحميها إلا قوَّتها وتعطُّف هذي الأجواء عليها.
فكما قضت الأقدار، وجاء بها أحد الأغراب[٩٨] إلينا
آمرك بما يقضي العدل به أي أن تتركها في الغربة
بمكانٍ تخضع فيه لما تقضي الأقدار به ولكل مصادفة
ترعاها أو تقتلها. إن لم تفعل كان عقابك (١٨٠)
تعريض حياتك للخطر وتعذيب الجسد ... احملها![٩٩]

أنتيجونوس:

أقسم أن أفعل ذلك حتى إن يكن القتل العاجل[١٠٠]
أرحم! هيَّا يا بنتي المسكينة!
(يرفع الطفلة ويحملها في يديه.)
تخبرني روحٌ عُظمى أنَّ الحِدآن وغِربان الشجر سترعاكِ!

---

٩٧ «مكان مهجور ناء» (remote and desert place) فالصفة الثانية في الإنجليزية تعني أنَّه مكان لا يسكنه أحد.

٩٨ أي إنَّ والدها أجنبي (غريب strange) ما دام ليونتيس يتصور أنَّ بوليكسنيس أبوها.

٩٩ (١٧٨–١٨١) أبدلتُ موقعي العبارتين، تقريبًا للفكرة من الأفهام.

١٠٠ أي القتل العاجل للرضيعة.

ولقد قيل بأنَّ الدببة وذئاب الغاب[١٠١] (١٨٥)
تَنَحَّينَ عن الوحشية وفعلن فِعالًا تقطر بالشفقة من
هذا اللون! فلتهنأ بالعيش أيا مولاي هناءً يربو
عمَّا استحققتَ بهذا الفعل من السَّعد!
(إلى الطفلة.)
فلتتنزَّل بركات لمناصرتك دومًا وتحدِّيكِ لهذي القسوة
يا مسكينة يا من حُكِم عليها بالفقدان![١٠٢] (١٩٠)

(يخرج أنتيجونوس حاملًا الطفلة.)

ليونتيس: كلَّا! لن أنجب طفلًا آخر ما عِشت!

(يدخل خادم.)

الخادم:

من فضل سُمُوكمو! جاءت أنباء من ساعة …
عمَّن أرسلتم للعرافة في دلفوس!
إذ وصل دَيُون بصحبة كليومينيس بسلامة،
والاثنان الآن يحُثَّان السير إلى قصر جلالتكم. (١٩٥)

لورد ١: يا مولانا! لم يسبق أن حقَّق أحد هذي السرعة قط! [١٠٣]

---

[١٠١] «الدببة وذئاب الغاب» كانت تشيع قصص مشهورة عن رعاية هذه الحيوانات للرضع الذين يتخلى آباؤهم أو أمهاتهم عنهم، فاليتيمان الذائعان — التوءم رومولوس وريموس — (Romulus & Remus) اللذان تقول الأساطير إنَّهما أنشئا مدينة روما، قيل إنَّهما رضعا لبن ذئبة، والصيادة أطلانتا (Atalanta) التي تركها والدها في العراء، كُتِبت لها النجاة بأن أرضعتها دبة أول الأمر، ثم رباها الرعاة.

[١٠٢] «يا من حُكِم عليها بالفقدان» (condemned to loss) لم يذكر الشُّراح أنَّ فكرة الفقدان هذه هي التي أتت لأنتيجونوس باسم برديتا (المفقودة)، وهو الاسم الذي يزعم أنتيجونوس أنَّ شبح هرميون أوحى به إليه (في ٣ / ٣ / ٣٣) ما دام يتصور أنَّها زارته بعد موتها، أقول إنَّ هذه الفكرة نبتت هنا في عقله الواعي ويصرح بها إلينا.

[١٠٣] «لم يسبق أحد أن حقق هذي السرعة قط»: يقول أورجيل إنَّ هذا معنى عبارة:

… their speed/Hath been beyond account.

ليونتيس:

وما غابا سوى عشرين يومًا[١٠٤] ... وثلاثة! بذا قد أسرعا حقًّا!
ويُنبئُنا التعجُّل أنَّ أبوللو العظيم
حريصٌ أن يوافينا بلا إبطاء بالحقيقة!
تهيَّأوا يا أيها اللوردات حتى تعلنوا عن عقد جلسة (٢٠٠)
لتوجيه اتهامنا بصورة رسمية لزوجتنا التي[١٠٥]
تمادت في خيانتنا! وما دمنا اتهمناها صراحة وعلنًا،
لا بد أن تمتاز هذه المحاكمة[١٠٦] ... بالعدل والإنصاف والعلن.
أمَّا إذا ظلَّت بقيْد هذه الحياة ... فسوف يبقى القلب
ضاغطًا على صدري بأثقاله. فلتتركوني الآن. (٢٠٥)
حذار من تجاهل الذي طلبتُه.

(يخرج الجميع.)

ويوافقه فرانك كيرمود وسوزان سنايدر التي تقول إنَّ للعبارة معنى ثانويًّا، وهو أنَّه يصعب تفسير السرعة، ولكن بيتشر يقطع بأنَّ هذا المعنى الثاني هو الصحيح (لا الأول) ولما كان من المحال أن آتي بتعبيرٍ عربي يحتمل المعنيين، وجدت لزامًا عليَّ اختيار أحدهما فاخترت الأول، على الرغم من موافقة بربارا مووات على رأي بيتشر.

[١٠٤] «ثلاثة وعشرين يومًا» في رواية «باندوستو» لروبرت جرين نجد أنَّ الرحلة إلى دلفوس تستغرق في الذهاب وحده ثلاثة أسابيع.

[١٠٥] (٢٠٠–٢٠١) في القانون الإنجليزي تفريقٌ دقيقٌ يتجاهله الشُّراح بين accuse أو charge بمعنى يتهم أو تهمة وبين arraign بمعنى يقيم الدعوى المستندة قانونًا إلى هذه التهمة، ولما لم يكن الشعر المسرحي مجالًا للإتيان بمصطلحات معقدة، عبَّرت عن المعنى الأخير بعبارة «توجيه الاتهام بصورة رسمية» أي في المحكمة، وأما المعنى الأول فاكتفيت بكلمة «يتهم» للدلالة عليه.

[١٠٦] «المحاكمة» يزعم ليونتيس أنَّ المحاكمة ستكون عادلة منصفة وعلنية، ولكنه أصدر على زوجته بالفعل حكمه، مما ينفي كل ما يزعمه في هذه السطور الأخيرة.

الفصل الثالث

المشهد الأول

(يدخل كليومينيس وديون.)[١]

كليومينيس:

الجو ممتع هنا! ما أعذب النسائم الرقيقة! إنَّ الجزيرة
خصبة، وجمال معبدها يفوق مدائح الناس التي اعتدناها.

ديون:

لَسوف أحكي عن أشد ما يأسرني: ملابس القوم «السماوية»[٢]
— أظن أنَّه يحقُّ لي استعمال هذه الصفة — وما كسا مَن
يلبسونها من الوقار والحشمة! ما أعظم القرابين[٣] المُقدَّمة! (٥)

---

[١] المنظر: نحن لا نزال في صقلية، وقد وصل كليومينيس وديون كما سمعنا في آخر الفصل الثاني، ولكنهما يتوقفان في محطة للراحة حيث يركبان خيولًا جديدة (٢١) وينطلقان مسرعين إلى البلاط.

[٢] «ملابس القوم السماوية»: نقلتُ الصفة حرفيًّا دون أدنى تفسير لأنَّ ديون نفسه غير واثق من صحتها (celestial) وكيرمود لا يضيف شيئًا حين يقول heavenly وأما القول بأنَّ المعنى هو «دينية» أو «رائعة» فتأويل في نظري لا مبرر له.

[٣] «القرابين» من الصعب القطع إن كانت وثنية أو مسيحية، ما دام شيكسبير يخلط في المسرحية بينهما. فقد تكون قرابين وثنية «تُحرَق» وقد تكون «أضحيات» ينحصر معناها في رمزيتها.

فإنَّها كانت جليلة رزينة، طقوسُها لا تنتمي للأرض![٤]

كليومينيس:

أمَّا أنا فإنني فوجئتُ بل صُعِقت
من دوِيٍّ صوت صاحب النُّبُوءة الذي
يصم آذان البشر! كأنَّه هزيم رعد صوت الرب جوف![٥]
وعندها ظننتُ أنني فنيتُ![٦] (١٠)

ديون:

إن نجحتْ هذي الرحلة، وغدت بُشرى خيرٍ للملكة
ليت الأمر يكون كذلك! وبقدر تمتُّعنا نحن بها — ما دامت
نادرة المَثَل[٧] وناجزة وجميلة — كنَّا قد أنفقنا الوقت بما
يجدر أن يُنفَق فيه.

كليومينيس:

فلتقضِ يا أبوللو أيُّها العظيم بالخير العظيم![٨] فالاتهامات التي (١٥)
قد أُلصِقَت علنًا[٩] وقسْرًا بالمليكة هرميون
لا تروق لي.

---

[٤] «لا تنتمي للأرض» (unearthly) عجبت من وجود هذه الكلمة ذات المعاني الحديثة التي لا تناسب هذا السياق (مفزع مروع) أو مثل قولك what an unearthly hour! أي يا لها من ساعة غير مناسبة من الليل! (أو حتى الخارق أو الفذ) فرجعت إلى المعجم، فوجدتُ أنَّ شيكسبير أول من أدخلها في اللغة الإنجليزية، فاحتفظت لها بالمعنى الأصلي الذي قصده الشاعر.

[٥] (١–٩) يشير باحث إلى أنَّ وصف دلفوس يتضمن تفاصيل مُستعارة من ملحمة الإنيادة لفيرجيل.

[٦] (٩–١٠) الرعد تقليديًّا يقترن بصوت الأرباب، وهو ما يعود إليه ميلتون في «الفردوس المفقود» حتى في سياق مسيحي صرف.

[٧] «نادرة المثل» (rare) من كلمات شيكسبير المفضَّلة.

[٨] هذا السطر يمثِّل الصورة الوثنية لما أتت به الأديان السماوية من أنَّ الله رب الخير ﴿بِيَدِكَ الْخَيْرُ﴾ (٢٦، آل عمران).

[٩] «ألصقت علنًا» كاللافتات الحديثة في المدن أو الأوراق المطبوعة التي تُسمَّى «ملصقات».

ديون:

السرعة الجبَّارة التي جرت به ستحسِم القضية —[10]
مهما تكن نتيجتها! فعند إعلان الذي احتوته حِكمة العرافة
وهي التي عليها خاتم الرئيس من كهَّان أبوللو (٢٠)
سيعلم الجميع عِلمًا نادر[11] المثال! هيَّا إلى خيولنا الجديدة!
وليْتَنا نأتي بغاية كريمة!

(يخرجان.)

المشهد الثاني

(يدخل ليونتيس مع اللوردات وبعض الضباط.)[12]

ليونتيس:

الحق أنَّ هذه المحاكمة — وفي إعلاننا لها حزنٌ عميق —
تُعارِض الذي في قلْبِنا: فإنَّ من يُحاكَم الساعة
بنت ملك![13] وزوجة لنا! وامرأة نحبها حبًّا يفوق الحد!
إنَّا نبرِّئ أنفسنا من تهمة الطغيان،[14]

---

[10] المعنى الأول الذي يتبادر إلى الذهن هو «بل إنَّ ما قُمنا به بسرعة جبارة سيحسم القضية» ولكن المعنى الآخر المتفق مع السياق، ويقول به الشُّراح هو أنَّ التعجُّل الشديد في توجيه الاتهام والمحاكمة من شأنه حسم القضية بسرعة؛ أي إنهما يعترضان على تعجل ليونتيس. ومعنى هذا التفسير أنَّ ديون ينتقل إلى فكرة أخرى في العبارة التالية، وإن كانت مرتبطة بالأولى، وعلى أيَّة حال، فإنَّ الجملة الرئيسية هي هذه الثانية، مهما يكن مقصده من الأولى. لاحِظ أيضًا أنني التزمت في الترجمة بظاهر النص الذي يساند المعنى الثاني مهما يكن به من غموض.

[11] يعود شيكسبير إلى كلمته المفضَّلة (rare) في هذا السطر، وقد أصررت على نقلها حرفيًّا.

[12] هذا مشهد المحاكمة الشهير، وللمخرج حرية اختيار المكان كأن تكون قاعة العرش أو مكانًا آخر «غير مسقوف»، وإن كنت أستبعد ذلك لأنَّ المحاكمة تُجرى في الشتاء.

[13] «بنت ملك» وهو إمبراطور روسيا (السطر ١١٨) وانظر أيضًا السطر ٣٨.

[14] انظر السطر ٢ / ٣ / ١١٥ والحاشية عليه أعلاه.

فقد اتخذنا كل إجراء قضائي[١٥] أمام الناس علنًا، (٥)
ولسوف تمضي هذه بالعدل وفق المتَّبَع
كيما تؤدي للإدانة أو تؤدي للبراءة.
فلتُحضِروا المتهمة!

الضابط:

تقضي مشيئة صاحب السمو أن تأتي المليكة للمثول
بشخصها في المحكمة. الصمت! (١٠)

(تدخل هرميون بين الحراس، مع بولينا والوصيفات.)

ليونتيس: اقرأ عريضة الاتهام.

الضابط:

يا هرميون، الملكة، زوجة ليونتيس العظيم ملك صقلية،
أنتِ مُتهمَة رسميًّا بارتكاب الخيانة العظمى، وذلك
بارتكاب الزنا مع بوليكسنيس، ملك بوهيميا، وبالتآمر مع
كميلو على اغتيال مولانا المعظَّم، زوجك الملك المهاب، (١٥)
ولقد توافرت بعض الأدلة التي كشفت عنها الملابسات على
ما قصدت إليه يا هرميون من نقض عهد الإيمان والولاء
الذي يدين به أفراد الرعية المخلصون، بأن أسديت المشورة
لهما، وأَعنْتِهما على الفرار ليلًا طلبًا للسلامة. (٢٠)

هرميون:

ما دمتُ لن أقول غير ما ينفي اتهامي،
وما دامت شهادتي من المحال أن تزيد
عمَّا جاش في صدري،

---

[١٥] ليونتيس يستخدم ضمير الجمع الملكي تأكيدًا لسلطته الملكية وتذكير الحضور — رسميًّا — بأنَّ المحاكمة تجري في محكمة الملك نفسه.

فلن يُفيد أن أقول إنني بريئة؛
لأنَّكم ستحسَبُون أنَّ صدقي كذب، (٢٥)
ولن تروْا فيه سوى ذلك.
لكنَّني أقول ما يلي: إن كانت القوى العُلوية
ترى فِعال أبناء البشر — وذاك حقٌّ لا جدال فيه —
فإنَّ مشهد البراءة، دون شكٍّ،
سوف يُخجل اتهامي الكاذب. (٣٠)
وإنَّ صبري الجميل سوف يجعل الطغيان يرتعد![١٦]
وأنت أعلم الجميع يا مولاي (حتى إن بدا إنكارك)
بأنني التزمت دائمًا بضبط النفس والعفاف والإخلاص!
ولا يجاري ذاك غير حظي الآن من هذي التعاسة،
التي تزيد عمَّا تستطيع قصة[١٧] تصويره أو يستطيع ذهن (٣٥)
ابتكاره لِسلب ألباب المشاهدين في المسرح! انظر إليَّ الآن!
إنني شريكة الفراش الملكي ... ولي كذاك بعض عرش المملكة،[١٨]
ووالدي ملكٌ عظيم[١٩] ... وابني الأمير مَعقِدُ الآمال،
لكنني هنا وقفت للحديث والدفاع دون طائل
عن الحياة والشرف! أمام كل من يريد أن يأتي ويستمع! (٤٠)
أمَّا الحياة فإنَّ تقييمي لها يوازيها مع الحزن
— والاستغناء عنهما لديَّ وارد — أمَّا الشرف
فإنني أصونه وحده ... فإنَّه لنابع مني مُورَّث لمن أُنجب!
إنِّي أخاطب ما لديك من ضميرٍ سيدي! قل كيف كان
موقعي لديك قبل أن يحلَّ بوليكسنيس في قصرك؟ (٤٥)

---

[١٦] «يرتعد» أي يرتعد خوفًا من جَلَدِي وإيماني بالعناية الإلهية. وما ترجمته بالصبر الجميل (patience) يفيد هذا وذاك معًا.

[١٧] «قصة» تعني ما يُقَص من حوادث الماضي أي التاريخ.

[١٨] «بعض عرش المملكة» الكلمة الإنجليزية moiety تعني النصف، ولكن هذا هو المقصود.

[١٩] «ووالدي ملك عظيم» انظر الحاشية على ٣ أعلاه.

أعلِن مدى تقديرك الشديد لي، وكيف كنت أستحقه!
ومنذ أن أتى: قل لي بأي فعلٍ غير لائقٍ
أخطأت حتى أستحق أن أبدو كذلك؟ لو كنت قد
تجاوزت الحدود الصارمات للشرف ... ولو بخطوة واحدة،
أو كنت قد فعلت أو قصدت ما يمسُّ ذلك الشرف؛ (٥٠)
فليقْسُ كل قلب في صدور السامعين لي!
بل فليقف أهلي وأقرب أقربائي فوق قبري،
وليصيحوا: «تبًّا لها تبًّا!»

ليونتيس:

لم أسمع يومًا أنَّ خطايانا المرتكَبة دون حياء
ينقصها إنكار الأفعال المرتكَبة من قبلُ بكل وقاحة! (٥٥)

هرميون: ذاك صحيح يا مولاي، ولكن لا ينطبق عليَّ.
ليونتيس: أفلن تعترفي به؟
هرميون:

لن أعترف بأية أخطاء لم أقربها،
حتى لو كان المنسوب إليَّ يُسمَّى أخطاء!
أمَّا عن بوليكسنيس — من أُتَّهم الآن بأني
خنتك معه — فأنا أعترف بأنِّي أضمرت ودادًا (٦٠)
للرجل، كما يُملي الشرف ويملي موقعه السَّامي،
وهو ودادٌ مفترَض ويليق بمنزلتي السَّامية فقط!
كانت تلك حدود ودادي له ... ما زادت عن ذلك،
بل ذلك ما كنتَ أمرتَ به أنتَ، ولو كنتُ (٦٥)
تقاعستُ أنا لَبَدَا ذلك عصيانًا وجحودًا
نحوك، وكذلك نحو صديقك![٢٠] إذ إنَّ وداد الرجل تكلَّم

---

[٢٠] (٦٦–٦٧) أي عصيانًا لك وجحودًا لصديقك.

منذ تعلَّم ذاك الرجل النطق رضيعًا، وتغنَّى
بالحب بلا حدٍّ لك. أمَّا عن دعوى تدبير مؤامرة؛
فأنا لا أعرف للفكرة أي مذاقٍ، (٧٠)
حتى إن كانت قد قُدِّمت الآن على طبقٍ لي كي أتذوقها![٢١]
لا أعرف إلا أنَّ كميلو كان أمينًا وشريفًا!
أمَّا أسباب مغادرة الرجل لقصرك،
فمحال أن تعرفها الأرباب؛
إذ لا تعرف أكثر مما أعرف. (٧٥)

ليونتيس:

بل كنت تعرفين أنَّه سيرحل! وتعرفين ما عاهدته
على القيام به ... أثناء غيبته.

هرميون:

يا سيدي! لا أستطيع فهم هذه اللغة!
وروحي تحت رحمة الأحلام والأوهام في رأسك!
ولسوف أسلمها لديك رهينة! (٨٠)

ليونتيس:

ما أحلامي إلا أفعالك!
فلقد أنجبتِ هنا من بوليكسنيس نغيلة،
لكن لم يحدث ذلك إلا في حلم من أحلامي! وكما لا
تعترفين بخجلٍ قط، شأن جميع المقترفين لزلَّتك، فإنَّك لا
تعترفين بأي معانٍ للصدق! لم تهتمين بإنكار الأمر بأكثر مما (٨٥)
يجدي الإنكار؟ إنَّا أقصينا طفلتك، كما يجب علينا إقصاؤك،

[٢١] (٧٠–٧١) ترجمتُ الصورة حرفيًّا لطرافتها.

ما دامت لا تجد أبًا يعترف بها! جُرمك في الواقع أكبر من
جرم الطفلة! ولَسوف تُحِسِّين بِعدْلي؛ إذ تقضي أهون صوره …
ألَّا تنتظري غير الموت!

هرميون:

وفِّر تهديداتك يا مولاي! أنت تحاول أن ترهبني، (٩٠)
لكني أطلب ذاك البعبع![٢٢] لا قيمة لحياتي عندي.
أمَّا تاجي وهناء حياتي برضائك عني،
فأنا وطَّنتُ النفس على فقده؛
إذ أشعر حقًّا برحيله … حتى إن لم أك أعلم كيف رحل!
أمَّا فرحي الثاني، أي أول ما أخرج جسدي من ثمرات، (٩٥)
فأنا أُمنَع من لُقياه مثل مريض ينقل عدوى مرضه.
أمَّا فرحي الثالث … من يرصدها أشأم كوكب نحسٍ …
فلقد حُرِمَت من ثديي … من رضع براءة لبني
في شفتيها، بل سيق بها للقتل العمد!
وأنا نفسي … يُعلَن في الطرقات على كل عمود (١٠٠)
أنِّي عاهرة! وكذا أُحرم بكراهية متناهية من
فترة الاستجمام المطلوبة بعد الوضع،
حتى إن كانت حقًّا لنساء الأرض جميعًا من شتى الألوان!
وأخيرًا أُقتاد على عجلٍ لمكاني هذا غير المسقوف[٢٣]
من قبل استرداد القوة في فترة الاستجمام المذكورة. (١٠٥)
قل يا مولاي إذن: ما النعم أمامي في هذي الدنيا، إن عِشتُ،
بحيث أخاف الموت؟ وإذن سيروا في الإجراءات.

[٢٢] «البعبع» كلمة عامية أشد تأثيرًا من كلمة غول، ترجمة للإنجليزية bugbear التي يكتبها شيكسبير bug فقط، والمقصود bogey أو أي مخلوق شائه مخيف يستخدمه الكبار في تخويف الأطفال.

[٢٣] «غير المسقوف» أي في الهواء الطلق، وكان المعتقَد أنَّ ذلك مُضِر بمن وضعت طفلها قبل فترة قصيرة.

لكنِّي أبغي الإصغاء لهذا: إيَّاكم أن يلتبِس الأمر عليكم!
إنَّ حياتي تلك قُلامة ظفرٍ[٢٤] في نظري،
لكنِّي أبغي أن أثبِت شرفي! لو كنتُ هنا سأدان على (١١٠)
أسس الظن وحسب، ما دامت كل أدلتكم نائمة،
لم يستيقظ منها إلا غيرتكم، فأقول لكم هذا عسفٌ،
لا قانون![٢٥] يا أصحاب الرفعة أجمع!
إنِّي أستند إلى ما تأتي العرافة به،
وليكن الرب أبوللو القاضي في أمري! (١١٥)

لورد ١:

مطلبك يُمثِّل كل العدل؛ وإذن جيئوا بكلام العرَّافة،
من تنطق باسم الرب أبوللو!

(يخرج بعض الضباط.)

هرميون:

قد كان والدي إمبراطورًا على روسيا،
يا ليته يعيش بيننا ويشهد الذي تلقاه

---

[٢٤] «قلامة ظفر» هي المعادل في ثقافتنا لتعبير a straw أي قشة، والتعبير الجاري (للآن) I don’t give a straw يوازي I don’t care a fig وغيره.

[٢٥] «هذا عسف لا قانون» (Tis rigour, and not law) وقفت حائرًا أمام كلمة rigour فالمعنى المعتاد الذي نعرفه هو الشدة والصرامة، والتعبير الشائع with the full rigour of the law يعني بكل ما للقانون من قوة مُلزِمة، وتعبير rigour of the law يتكرر عند شيكسبير، ولكن المقابلة بين الكلمتين الإنجليزيتين غير شائعة عنده، والشُّراح يشرحون الكلمة المشكل بأنَّها «طغيان»، بلا استثناء، ولكن الطغيان له كلمة أخرى ودلالة تختلف بعض الشيء عن دلالة هذا اللفظ بعينه. واهتديت آخر الأمر إلى ما يمثِّل عكس تطبيق القانون ألا وهو التعسف في تطبيقه، وهَدَتنِي كلمة التعسف إلى العسْف، ففي العربية نقول عَسَفَ فلانًا بمعنى أخذه بالعنف والقوة وظلمه، وهذا هو المعنى المراد تمامًا، فاطمأن قلبي إليه.

بنته التي تُحاكم! وليته يرى اشتداد شقوتي[٢٦] (١٢٠)
بأعين ترثى لحالي لا بأعين انتقام!

(يدخل الضباط مع كليومينيس وديون.)

الضابط:

قِف يا ديون، وقِف هنا كليومينيس![٢٧]
ولتحلِفا اليمين صادقة على سيف العدالة هذا!
قُولا بأنَّكما ذهبتما معًا إلى دِلفوس، وقد أتيتما
بهذه الرسالة المطوية المختومة ... ومن يد الكبير من كُهَّان (١٢٥)
أبوللو! ولتحلفا بأنَّ أيًّا منكما لم يجترئ بأن يفضَّ
الخاتم المقدس! أو يقرأ الأسرار في الرسالة.

كليومينيس وديون (معًا): حَلفنا اليمين على كل ذلك.
ليونتيس: فُضَّ الأختام إذن، واقرأ.
الضابط (يقرأ):

هرميون عفيفة، وبوليكسنيس بريء، وكميلو من (١٣٠)
أبناء الرعية المخلصين، وليونتيس طاغية غيور، وابنته البريئة
من صُلبه، وقُضيَ على الملك أن يعيش دون وريثٍ إذا لم يُعثَر
على مَن فُقِد.

اللوردات: بوركت يا أبوللو الأعظم!
هرميون: والحمد لك!
ليونتيس: فهل قرأت حقًّا ما كُتِب؟ (١٣٥)
الضابط: نعم قرأت يا مولاي حقًّا ما كُتِب.

---

[٢٦] «اشتداد شقوتي» (the flatness of my misery) وهو المعنى الخاص المراد.

[٢٧] إلى جانب دلالة القسم على السيف المشار إليها في الحاشية على ٢ / ٣ / ١٦٧، فإنَّ سيف العدالة كان يرمز إلى سلطة المحكمة.

ليونتيس: لا حقَّ إطلاقًا بما كُتِب! واصِلوا الجلسة ... فإنَّه لَزيفٌ محض!

(يدخل خادم.)

الخادم: أمولانا المليك ... أيها المليك!
الملك: ماذا حدث؟
الخادم:

يا سيدي! لَسوف تكرهني إذا أبلغتك! إنَّ الأمير ولدك (١٤٠)
تمكَّنت منه هُمُومه وخوفه على الملكة ... فرحل![٢٨]
يا ليْتَه يعيش بيننا ويشهد الذي تلقاه.

الملك: وما معنى رحل؟
الخادم: مات!
ليونتيس:

هذا أبوللو غاضب! وهذه السماء نفسها تجازيني على ظُلمي! (١٤٥)
(تسقط هرميون مغشيًّا عليها.)
ماذا جرى؟

بولينا: قَضَى على المليكة النبأ! فأبصروا أربابنا[٢٩] ما يفعل الموت هنا!
ليونتيس:

فلتُنقَل فورًا! قلب المرأة أثقله الكرب وحسب. ستُفيق!
إني آمنت فأسرفتُ بصدق شكوكي! أتوسَّل لكمو أن
تعطوها بعض عقاقير تشفيها. (١٥٠)
(تخرج بولينا والوصيفات حاملات هرميون مع الخادم.)

---

[٢٨] «فَرَحَلَ» (is gone) انظر الحاشية على ٢ / ٣ / ٧ عاليه حيث أناقش معنى الذهاب أو الرحيل.

[٢٩] «فأبصروا أربابنا» في الأصل Look down فقط، وهي دعوة للأرباب أن تلقي نظرة من علٍ، فصرحت باسم المنادى إيضاحًا للمعنى.

اغفِر أبوللو تدنيسي البالغ لقداسة حُكمك! أعتزِم الآن بأن
أتصالح مع بوليكسنيس، وأجدِّد خَطب وداد قرينتنا،
واستدعاء كميلو كي أعلن أنَّ الرجل تميَّز بالإخلاص
وبالرحمة! إذ إنَّ الغيرة أدَّت بي للشطط، وجاءتني بالتخطيط
لسفك الدم والثأر لنفسي؛ فاخترت كميلو لمساعدتي في (١٥٥)
دسِّ السم لبوليكسنيس صديقي! كان من الممكن أن يحدث هذا
لولا أنَّ الخير بنفس كميلو أخَّر تنفيذ أوامري العاجلة.
وبرغم التهديد له بالقتل إذا لم يفعل، والتشجيع له بمكافأة
إن أفلح، فلقد غَلَبَته الشفقة ونوازع شرفه،
— إذ هو رجل يعمره الشرف الحق — فأفضى بالتدبير إلى (١٦٠)
ضيفي الملكي، نابذًا الموقع والأملاك هنا ... وهي عظيمة،
وبذلك عرَّض للأخطار الحقَّة نفسَه! بل لم
يعُد اليوم من الثروة غير الشرف بيده!
كم يلتمع ويبرق درع الرجل خلال الصدأ الملقى
بيدي فوقه![٣٠] بل كم يجعل ورع الرجل فِعَالِي (١٦٥)
تبدو أحلكَ وأشدَّ سوادًا!

(تدخل بولينا.)

بولينا:

الآن أقول لكم نُوحُوا وابكوا! أرجوكم
قَطْعَ مِشدِّي من حول الجسد[٣١] وإلا مزَّقه قلبي فتحطَّم!

---

[٣٠] (١٦٤–١٦٥) «كم يلتمع ويبرق درع الرجل خلال الصدأ الملقى بيدي فوقه!» الأصل:

How he glisters/Through my rust!

وإزاء إجماع الشُّراح على أنَّ الصورة صورة درع، قررتُ إيضاحها بالبسط، مضحيًا بالضغط الشديد في التعبير الأصلي، فالصورة عندي لها المحل الأول والأولوية فيها للوضوح، يتلوه الإيقاع الشعري.

[٣١] «قطع مشدي من حول الجسد» أي قطع أربطة المشد «الذي تلبسه النساء» حتى يسهل لها أن تسترد أنفاسها؛ فالمشد خانق في نظرها، والنبأ الذي تحمله يكاد يخنقها وحده!

لورد ١: ما هذا الخبل أيا ذات الكرم؟

بولينا:

أيَّة آلاتٍ دِبَّرتَ هنا يا طاغية[٣٢] لتعذيبي؟ (١٧٠)
أيَّة عجلاتٍ ومشدَّات للجسم وتحريق للبشرة؟
هل تسلُخُ جلدي وأنا أحيا، أم تكويني برصاصٍ
مصهورٍ أو زيتٍ يغلي؟ أي طرائق تعذيبٍ مستحدَثة،
أو قَدُمَ العهد بها كُتِب عليَّ تحمُّلها؟[٣٣] ومذاق الكلمات
جميعًا ينضح بأشد نكالك قسوة؟ طغيانك[٣٤] مُقترِن (١٧٥)
بضروب الغيرة في صدرك، وبأوهامٍ أضعف من
أن تخطُر للصبيان! وسذاجتها وفجاجتها أستنكرُها
حتى عند بناتي! أُوَّاه، انظر ما فعلتْ هذي فينا
ثم افقِد بالحق صوابك بل بِتْ مجنونًا دون مِرَاءٍ؛
إذ لم تك كل حماقات سابقة غير بوادر تُنذِر به! (١٨٠)
ليس بشيء أن خُنتَ صديقك بوليكسنيس؛
إذ لم يُثبِت ذلك إلا أنَّك ذو حُمقٍ قُلَّبُ،
وجحود ملعون! وكذلك لم يك ذا بالٍ
تدبيرك كي تزهق بالسمِّ الشَّرف الحق لكميلو
— بالدفع به حتى يقتل ملكًا — بل لم يك إلا زلَّاتٍ هيِّنة (١٨٥)
إن قيس بما هو أفظع منه وأبشع![٣٥]
من ذلك في نظري نبْذُ ابنتك الطفلة للغربان؛
إذ أحسبه لممًا أو لا شيء! حتى إن

---

[٣٢] بولينا تصف ليونتيس بالطغيان صراحة هنا.

[٣٣] (١٧١–١٧٤) تعدِّد بولينا أشكال التعذيب المستخدَمة في ذلك العصر لإرغام السجناء على «الاعتراف».

[٣٤] تعود بولينا لذِكر الطغيان.

[٣٥] (١٨٥–١٨٦) لم تكن بولينا حاضرة عند اعتراف ليونتيس بما فعله، وربما سمعت به من كميلو قُبيل رحيله المفاجئ، ولكن جمهور المسرح نادرًا ما يلحظ عدم الاتساق في هذه الحالة وغيرها.

يكن الفعل ليجعل شيطانًا في لهب جهنم
يذرف دمع الشفقة قبل أدائه! لا! بل لا (١٩٠)
تُعتبَر مباشرة سبب وفاة ابنك وأمير القصر الأصغر؛
إذ إنَّ الفكر السامي في رأسه — فكرٌ أسمى مما يُعهَد
في هذي السنِّ الغضَّة — فَطَرَ فؤاده!
عزَّ عليه أن يشهد والده الأحمق ذا الغِلظَة
يهبط فيلوِّث شرفَ قرينته ذات العصمة! (١٩٥)
كلا! لا تُسأل أنت مباشرة عن ذلك! بل
تُسأل عمَّا حدث أخيرًا! إن أكملتُ حديثي[٣٦] نُوحُوا
يا لوردات! نُوحُوا وابكوا! فالملكة — تلك الملكة —
أحلى وأعزُّ المخلوقات جميعًا ... ماتت!
والثأر لها لم يتحقق بعد! (٢٠٠)

لورد ١: لا قَدَّرَتِ الأرباب العليا!

بولينا:

قلتُ الملكة ماتت. أُقسمُ هذا حق، وإذا لم يُفلِح
لفظٌ أو قَسَمٌ فليذهب مَن يرغب ويُعاين! إن يقدر أحدٌ
أن يُرجِع لِلشَّفة اللون أو اللَّمعة للعين، أو يُرجِع للجسم
حرارته، والأنفاس بداخله؛ فسأعبده كالأرباب! (٢٠٥)
لكن لا تُبدِ الندم أيا طاغية على هذي الأفعال، فلن تُقبَل
منك التوبة مهما ثقُلت أحزانُك! وإذن لا شيء أمامك،
إلا أن تيأس! إنَّك إن تركع آلاف الركعات، وتُخلص
في التكفير هنا عشرة آلاف سنة ... بالصوم وتعرية الجسد
على جبلٍ أجرد في جوٍّ شتاء لا يتغيَّر، وعواصف لا تهدأ؛ (٢١٠)
لن تقدر أن تستعطِف تلك الأرباب لِتنظُر ناحيتك!

---

[٣٦] «إن أكملتُ حديثي» الأصل when I said أي عندما أنتهي من الكلام.

ليونتيس:

فلتستمري! واصلي الحديث ... لن تُجاوزي الحدود مهما قلتِ!
فإنني لأستحق من لسان كل فردٍ كلَّ حنظلٍ وعلقم!

اللوردات (إلى بولينا):

بل كُفِّي! مهما يكن مصير هذا الأمر،
فأنتِ قد أخطأتِ بالصراحة الجسور في كلامك. (٢١٥)

بولينا:

إني لآسفة على هذا. إنِّي أُقدِّم اعتذاري الآن عمَّا قد
وقعتُ فيه من أخطاء حالما أعرفها. أقول وأسفاه!
إني كشفتُ في جلاءٍ صارخٍ عمَّا يكون في النساء من رُعُونة!
لقد مسستُ هكذا شغافَ قلبه النبيل.
لكنَّه لا ينبغي الأسى على ما فات واستحال تغييره! (٢٢٠)
(إلى ليونتيس) أرجوكَ لا يحزنك ما ذكرته عن القنوط!
بل إنني أرجوكَ إنزال العقاب بي ... لأنني ذكَّرتُك الساعة
بما عليكَ أن تنساه! يا سيدي الملك العظيم اصفَحْ
عن امرأة بدت منها بلاهة! فالحب في قلبي لزوجتك المليكة —
عجبًا أعود إلى البلاهة! لن أعود لذكرها أو ذكر أطفالك! (٢٢٥)
وكذاك لن أُذكِّرك ... بزوجي المفقود أيضًا!
فلتعتصم بالصبر إنِّي لن أزيد عمَّا قُلتُه.

ليونتيس:

لَمْ تُحسِني الحديث إلا عندما صدقتِ في الإفصاح لي
عن الحقيقة. إنِّي إلى حدٍّ بعيد أُوثِرُه
على أن تُشفقي وترثي لي. أرجوكِ دُليني على (٢٣٠)
جثمانيْ الغلام والمليكة؛ إذ إنَّني أريد دفنهما معًا!
ولَسوف أكتب فوق قبرهما الموحَّد ما
يؤكِّد من تسبَّب في وفاتهما؛

حتى يُجلِّلني عَاري إلى الأبد!
ولَسوف آتي إلى المعبد[٣٧] الذي يحويهما في كل يوم، (٢٣٥)
ومُسرِّيًا بالدمع عن نفسي هناك!
إنِّي لأقسم إنَّني ما دام لي جسد يطيق
زيارة الأحباب لن أنفكَّ أغشاه على مرِّ الزمن!
هيَّا بنا نذهب! فتأخذيني الآن من فوري إلى
حيث استقرت هذه الأحزان.[٣٨] (٢٤٠)

المشهد الثالث

(شاطئ مهجور في بوهيميا. يدخل أنتيجونوس حاملًا الطفلة مع الملَّاح.)[٣٩]

أنتيجونوس:

هل أنت واثق إذن من أنَّ مركبنا رسا
بالشاطئ المهجور في بوهيميا؟

الملاح:

نعم، ولكنِّي أيا مولاي أخشى أن يكون وصولنا قد جاء
في وقتٍ عصيبْ! إنَّ السماء مكفهرة وتنذر بالعواصف.
إنِّي لأومن[٤٠] أنَّما الأرباب[٤١] غاضبة على ما نفعل (٥)
وتجهمت لنا.

[٣٧] «المعبد» الأصل chapel وكان اللفظ يُطلَق في ذلك التاريخ على كل دار عبادة، وثنية أو مسيحية.

[٣٨] «حيث استقرت هذه الأحزان» أي حيث دُفِنَ ماميليوس وهرميون.

[٣٩] المنظر: شاطئ مهجور في بوهيميا، وهذا أول مشهد من ابتكار شيكسبير من ألفه إلى يائه، أي لم يعتمد فيه على أي مصدر آخر.

[٤٠] «إني لأومن» في الأصل In my conscience وهذا هو معنى التعبير هنا، وإن كانت هذه الكلمة التي نترجمها اليوم بالضمير تحمل أيضًا معنى التمييز بين الخير والشر.

[٤١] «الأرباب» (heavens) يقصد الملاح أربابه الوثنية لا المعنى الديني الآخر للسماء.

أنتيجونوس:

لا رادَّ للمشيئة المقدسة! اركب إذن سفينتك.
ولْتَرعها فلن أغيب عنك ها هنا لفترة طويلة.

الملاح:

أسرِع بقدر طاقتك. لكنِّني أرجوك ألا تبتعد؛
فإنَّني أرى بوادر العواصف الرعدية! (١٠)
أضِف إلى هذا اشتهار ذلك المكان بالوحوش الضارية.

أنتيجونوس: اذهب أنت، ولا ألبث أن ألحق بك.
الملاح: كم يُسعدني أن أتخلَّص من هذا الموضوع.

(يخرج الملاح.)

أنتيجونوس:

هيَّا بنا يا طفلة مسكينة! إني سمعت ولم أصدِّق
بأنَّه قد تنهض الأرواح من أجساد من ماتوا وتمشي بيننا![٤٢] (١٥)
إن صحَّ ذاك فإنني في الليلة البارحة ... رأيت أمك! وما
شهدت في الأحلام حلمًا يشبه الواقع أو كالصحو مثله.
كانت تجيئني برأسٍ انحنى لجانبٍ حِينًا،
أو انحنى للجانب الآخر حِينًا.
ولم أشاهد قط مثل هذا الحزن في إنسان. (٢٠)
فالحزن كان غامرًا وناطقًا بجمالها. أثوابها بيضاء ناصعة،
كأنَّها القداسة عينُها! جاءت إليَّ حيث كنت راقدًا بغرفتي،[٤٣]
ثم انحنت ثلاث مرات أمامي. تلاحقت أنفاسها في جُهدها

---

[٤٢] (١٤–١٥) يقول أنتيجونوس إنَّه سمع ولم يصدق، أي إنَّه يتشكك فيما سمعه عن عودة أرواح الموتى «لتمشي بيننا»، وهو ما يتفق والعقيدة البروتستانتية التي تنكر وجود الأشباح، وتؤكد أنَّها أوهام من خلق الشيطان أو إبليس.

[٤٣] «بغرفتي» أي غرفته على ظهر السفينة.

للبدء في حديثٍ ما؛ وإذ بعينيها وقد تحوَّلتا إلى
نبعيْن دافقين للدموع. وعندما استعادت الثبات قالت: (٢٥)
«يا أيها الكريم أنتيجونوس اسمع! ما دامت الأقدار
قد غلبت طبيعة الخير الكريم فيك،
وكلَّفتْك بالخلاص من بنتي الصغيرة —
أن تَنبُذَ المسكينة النبذ الذي تقضي به يمينك التي حلفتها —
هنا بأقصى بقعة في الأرض في بوهيميا، (٣٠)
فلتبكِ فيها، واترك الصغيرة تبكي! وما دمنا
نَعُدُّ البنت قد فقدت إلى الأبد ... أرجوكَ أن تُسمِّيها
هُنا برديتا، أي المفقودة![٤٤] ولقاء قسوة ما جنت يداك
— حتى بتكليفٍ من المليك — لن ترى من بعد هذا اليوم
بولينا قرينتك!» وهكذا وسط الصراخ ذابت في الهواء! (٣٥)
وانتابني خوفٌ شديدٌ أولًا ... لكنني لملمتُ بعد حين
جاهدًا شتات نفسي ... وقلت كان ذاك واقعًا،
ولم يكن منامًا ... فإنَّما الأحلام تُرَّهات!
لكنَّما في هذه المرة — وإن يكن في ذاك تصديقٌ
لبعض خُرافة — سأهتدي بما قالته! إنِّي لأومن (٤٠)
أنَّ هرميون قد ماتت،[٤٥] وأنَّ هذي الطفلة الصغيرة
بنت بوليكسنيس ... ولذاك شاء أبوللو بأن تُلقى هنا —

---

[٤٤] «برديتا، أي المفقودة!» أضفت معنى الاسم وهو كلمة لاتينية من المحتمل، بل الأرجح، أن يعرفها المتعلمون في عصر شيكسبير، ولا أظن أنَّها تعني الكثير للقارئ أو السامع العربي، ومن ثَمَّ فضَّلتُ — تأكيدًا للوضوح — الإتيان بالمعنى المقصود، خصوصًا لأنَّ ذكر الفقد ومَنْ فُقِدَ تكرر أولًا في قول أنتيجونوس نفسه مخاطبًا الطفلة «يا من حُكِم عليها بالفقدان» (٢ / ٣ / ١٩٠، وانظر الحاشية)، وثانيًا في حكم أبوللو بأن يعيش الملك دون وريثٍ إذا لم يعثر على من فُقِدَ (٣ / ٢ / ١٣٢–١٣٣)؛ كل هذا يجعلني أُرجِّح أنَّ السامع الإنجليزي سيدرك المعنى المقصود أو يحدسه، وليس ذلك حال القارئ أو السامع العربي.

[٤٥] (٣٩–٤٠) يُقِرُّ أنتيجونوس بصحة التعليمات البروتستانتية، وأنَّ الإيمان بالأشباح ينكره الدين، لكنه يصرُّ على أنَّه «في هذه المرة» شاهد شبحًا!

إمَّا لِتلقَى الموت أو تحيا —
في أرض والداها الحقيقي.
يا أيها البرعم![٤٦] كُتِبَت لك السلامة! (٤٥)
(يلفُّ الرضيعة في وشاحٍ، ويضع معها صندوق
نقود وبعض الخطابات.)
فلترقدي هنا! وهذه خطابات[٤٧] ما هويتك! وهذه
النقود قد يُعين بعضها — إن شاءت الأقدار — من يرعاك حتى
تكبري جميلة[٤٨] وبعضها من حقِّك.[٤٩] هذي بداية العاصفة!
(يدوي هزيم الرعد.)[٥٠]
الآن يا مسكينة صغيرة! قد أخطأت أمك …
وتدفعين أنتِ الثمن! (٥٠)
فقد غدوتِ عُرضة للفقد،[٥١] والذي قد يتبعه! لا أستطيع أن أبكي
لكنَّ قلبي يَدمَى! حلَّت عليَّ أشدُّ لعنة لأنني

---

[٤٦] «يا أيها البرعم!» (Blossom) أحببت نقل الصورة لأنَّها في نظري تمهيد لمشهد الزهور الذي سوف يشغل مكانًا جوهريًّا في الفصل الرابع، انظر «المقدمة».

[٤٧] «وهذه خطابات»: تعود الإشارة إلى هذه الخطابات في ٥ / ٢ / ٣٤–٣٥ حيث يشير القهرمان إلى أنَّها كانت بخط يد أنتيجونوس.

[٤٨] أَخَذْتُ بقراءة الشارح الذي قال إنَّ pretty «جميلة» في موقع الحال، وفق طبعة الفوليو، وإن كان شُراح آخرون يعتبرون الكلمة في موقع المنادى (يا جميلة).

[٤٩] «وبعضها من حقك»: المرجح أنَّ أنتيجونوس يقول إنَّ في الصندوق مبلغًا هائلًا من المال، أي من القطع الذهبية، وإنَّه يكفي لتربية برديتا من دون تقليل المقدار الكلي إلى حدٍّ بعيدٍ.

[٥٠] الإرشادات المسرحية: هزيم الرعد: معظم حالات سماع قصف الرعد في شيكسبير ذات دلالات خارقة، وتقول إحدى الناقدات إنَّ «صوت الرعد الطبيعي» لا يُسمَع إلا هنا، وفي «الملك لير»، وفي «بريكليس»، ولكن هذا الرعد كما يقول ناقد آخر قد يشير إلى غضب أبوللو (٥–٦) ما دام الرعد وسيلة اتصال أبوللو بالبشر (٣ / ١ / ٩–١٠) وانظر الحاشية أعلاه. وكان رجال المسرح في عصر شيكسبير يصدرون صوت الرعد بدحرجة قذائف مدفع كروية فوق مجرى خشبي غير مستوي السطح فتُقعقِع بصوت مرتفع مثل هزيم الرعد.

[٥١] يعود أنتيجونوس لذكر «الفقد» مرة أخرى. ويقول إنَّه لا يستطيع أن يبكي (أو لا يريد) حسبما أمره شبح أنتيجونوس، إما لأنَّ إحساسه بالذنب يشلُّه أو لأنَّه يرى أنَّ البكاء لا يليق بالرجال.

أُمرت بل حَلفتُ أن أفعل هذا. حان الوداع!
الجو يزداد عبوسًا! أظن عاصفة مزمجرة غدت
أرجوزة النُّعاس لك! لم أشهد السماء معتمة لهذا الحد بالنهار! (٥٥)
(يسمع قصف الرعد ونباح الكلاب وأبواق الصيد.)[٥٢]
هذا ضجيجٌ وحشي![٥٣] يا ليتني أَصِل السفينة سالمًا!
(يشاهد الدب.)
الآن قد بدأ الطِّراد![٥٤] قد ضِعت هكذا إلى الأبد![٥٥][٥٦]

(يخرج والدب من خلفه يلاحقه.)[٥٧]

(يدخل أحد الرعاة.)

---

[٥٢] الإرشادات المسرحية: كان الممثلون يحاكون صوت نباح الكلاب خارج المسرح، أو يستأجر المخرج كلابًا تلقت التدريب اللازم على النباح عندما يُطلَب منها.

[٥٣] «ضجيج وحشي»: قد يشير التعبير إلى «الضجة الرهيبة» (الناشئة عن العاصفة وأصوات الصيد) أو إلى «الزئير الوحشي» لـ (الدب).

[٥٤] «الطراد» يشير إما إلى أصوات الصيادين أو إلى «اصطياده» (باعتباره «الفريسة»).

[٥٥] الإرشادات المسرحية: انظر الحاشية على ٤ / ٤ / ٨٠٦–٨٠٧ أدناه. وبعد خروج أنتيجونوس يخلو المسرح من الممثلين، وهو ما دعا الشاعر ألكسندر بوب إلى افتراض بداية مشهد جديد هنا، في طبعته لأعمال شيكسبير، تطبيقًا للقاعدة التي وضعتها الكلاسيكية الجديدة، أي قاعدة «ربط المناظر» التي ينص عليها درايدن (انظر درايدن والشعر المسرحي، مجدي وهبة ومحمد عناني، ١٩٦٣–١٩٩٤م ط٣). ولكن النقاد المحدثين يؤكدون ضرورة استمرار المشهد نفسه، فمن مزايا الاستمرار قيام المهرج في السطور التالية بتصوير ما حدث للملاحين وأيضًا لأنتيجونوس بأسلوبٍ ضاحكٍ في بعض الجوانب (٨٨–٩٩) وهو ما يستمد دلالته أو «يستثمر» قلقلة مشاعر المتفرجين بعد صدمة دخول الدب، مهما تكن صورة تقديمها على المسرح.

[٥٦] «قد ضعت هكذا إلى الأبد!» يقول أحد النقاد إنَّ هذه العبارة كان الممثل الذي يلعب دور أنتيجونوس يوجِّهها إلى الجمهور للدلالة على أنَّ المتفرجين لن يروه ثانيًا في هذا الدور، لأنَّه عادة ما كان يقوم بعدها بدورٍ آخر في المسرحية نفسها.

[٥٧] يختلف النقاد في تفسيرهم لما يريده شيكسبير من تصوير العاصفة، ونحن نسمع أنَّ بعض الصيادين يطاردون حيوانًا ما، لعلَّه الدب الذي يدخل الآن، ولكن أحدًا لم يستطع القطع في معنى كلمات أنتيجونوس الأخيرة، ولا في دلالة دخول الدب والأثر الذي يحدثه في الجمهور: هل هو «مرعب» حقًّا، أم ينتمي للكوميديا السوداء، أم هزلي صارخ؟

الراعي:

أتمنى أن ينتقل المرء مباشرة من سِنِّ العاشرة إلى الثالثة
والعشرين، أو أن ينام[٥٨] السنوات التي ما بينهما! إذ لا يحدث (٦٠)
في هذه السنوات إلا التسبب في حمل فتاة، أو الإساءة إلى
الكبار،[٥٩] والسرقة، والمشاجرة! استمعوا الآن بوضوحٍ: هل
يقدِم سوى ذوي العقول الفاسدة في سن التاسعة عشرة
والثانية والعشرين على الصيد في هذا الجو؟ لقد أخافوا اثنين
من أفضل أغنامي[٦٠] فشردا، وأخاف أن يجدها الذئب قبل
صاحبهما ... لو استطعت أن أجدهما في أي مكان فسأجدهما (٦٥)
على الشاطئ، يعتلفان باللبلاب. هبني يا رب حظًّا حسنًا إن
قضت مشيئتك![٦١]
(يشاهد الرضيعة.)
ما هذا؟ ارحمنا يا رب، وليد! وليد بالغ الجمال! ولد أم بنت
يا تُرى؟ وليد جميل، بل بالغ الجمال، لا شك أنَّه ثمرة زلة بين (٧٠)
حبيبين! إنني، وإن لم أستطع أن أقرأ أو أكتب، أستطيع أن
أقرأ أنَّ الزلة زلة وصيفة كريمة المحتد. كان هذا ثمرة لقاء
على الدَّرج، أو في خزانة ملابس، أو خلف باب مغلق! ولا
شك أنَّهما كانا ينعمان بالدفء أكثر من هذا الوليد المسكين.

---

[٥٨] «ينام» يقصد الراعي قضاء تلك السنوات في النوم، أي ما بين العاشرة والثالثة والعشرين.

[٥٩] «الكبار» المقصود كبار السن ومن ثَمَّ «الحكماء».

[٦٠] (٦٣–٦٤) «اثنان من أفضل أغنامي» يقول أحد النقاد إنَّ فقدان اثنين بدلًا من واحد يقصد به الإشارة إلى الحملين «التوءم» في تصوير بوليكسنيس لطفولته هو وليونتيس، (١/٢/٦٦–٦٨) حيث يؤكد بوليكسنيس فقدان الصبا اللاهي. ويشير ناقد آخر إلى مثل الراعي الذي يرعي «خرافه» في إنجيل يوحنا (١:١٠–٥) ويحميها من الذئب لأنَّه صاحبها أي يملكها (الآية ١٠) وذلك هو «الراعي الصالح»، وأما الأجير (مثل الراعي هنا، السطر ٦٥) فليس صاحبها ولا يأبه.

[٦١] «مشيئتك»: الراعي يدعو ربًّا وثنيًّا، ولكنه يستخدم كلمة مسيحية مثل أنتيجونوس في السطر رقم ٧ أعلاه، وانظر «المقدمة».

سوف أحمله من باب الشفقة، لكنني سأنتظر حتى يأتي (٧٥)
ابني. كان يناديني منذ لحظة، أين أنت؟

(يدخل المهرج.)

المهرج (من بعيد):[٦٢] أنت هناك ... مرحبًا!
الراعي:

عجبًا! أنت قريب مني؟ أقبل! تعال إن كنت تريد أن ترى
شيئًا سيظل يذكره الناس بعد أن تموت ويتحلل جسمك. ما
خطبك يا رجل؟ (٨٠)

المهرج:

رأيت مشهدين مؤلمين، أحدهما في البحر، والآخر على البر!
لكنني لا أستطيع أن أقول إنَّه البحر، فإنَّه أصبح الآن سماءً!
لا تستطيع أن تَدُسَّ ما بينه وبين السماء طرف إبرة!

الراعي: عجبًا يا رجل! وكيف كان ذلك؟ (٨٥)
المهرج:

ليتك رأيت وحسب مقدار غضبة البحر ومقدار ثورته،
وكيف كان يبتلع الشاطئ! لكن هذه ليست القضية. أُواه
كم كانت صرخات المساكين مؤلمة للقلب! أحيانًا كنت
تراهم ثم لا تراهم! أحيانًا ترى طرف سارية السفينة وهو
يخترق القمر، وسرعان ما يبتلعه رغاء البحر وزبده! مثلما (٩٠)
تضع قطعة من الفلين في برميل جِعَةٍ فتغطس وتطفو! وأمَّا
ما حدث على البر، فقد شاهدت كم يمزق الدب عظم كتف
الرجل، وكم صاح بي طالبًا العون! كان يهتف أنَّ اسمه
أنتيجونوس، وأنَّه من النبلاء! ولكن دعني أستكمل قصة

[٦٢] المهرج انظر حواشي الشخصيات.

السفينة، وأصف كيف ابتلعها البحر مثلما تُبتلَع زبيبة! ولكن (٩٥)
أولًا كم كانت أصوات المساكين تعلو هَادِرَةً، وكم سخر
البحر منهم،[٦٣] وكم جأر الرجل النبيل بالشكوى، وكم سخر
الدب منه! كان هديرهما معًا[٦٤] يعلو على هدير البحر والجو
العاصف.

الراعي: باسم الرحمة[٦٥] متى كان هذا يا ولدي؟ (١٠٠)
المهرج:

الآن الآن! لم تطرف لي عين[٦٦] منذ رأيت المشهدين معًا! لم تبرد
أجسام الرجال بعد تحت سطح الماء، ولم ينته الدب من
التهام نصف الرجل النبيل، إنَّه منهمك في ذلك الآن!

الراعي: ليتني كنت قريبًا حتى أساعد الرجل الهَرِم![٦٧] (١٠٥)
المهرج:

بل أتمنى لو كنت قريبًا من السفينة حتى تساعدها! ولكنَّك
لم تكن لتستطيع بكل خيرك وإحسانك السير على قدميك
فوق الماء!

الراعي:

أنباء أليمة ثقيلة الوطأة. ولكن انظر معي هنا يا ولدي. قل
إنَّ الحظ ابتسم لك! فلقد قابلت أنت هناك أناسًا تموت (١١٠)

---

[٦٣] (٩٦–٩٧) «كم سخر البحر منهم» يفسرها بعض الشُّراح بأنَّ البحر كان يحاكي ضجيجهم بهديره كأنما يسخر من أصواتهم.

[٦٤] «هديرهما معًا» أي أنتيجونوس والدب.

[٦٥] «باسم الرحمة» أي باسم رحمة الله.

[٦٦] «لم تطرف لي عين» أي إنَّ هذا حدث منذ «طرفة عين»، أي منذ لحظة، ويقول أحد الشُّراح إنَّ التعبير قد يفيد أنَّه ما زال «يحملق» دهشة (مادامت عينه لم تطرف).

[٦٧] «الرجل الهرم» كيف حدس الراعي أنَّ أنتيجونوس هرم؟ انظر الحاشية على ٣ / ٢ / ١٨٥–١٨٦.

ووجدتُ أنا هنا حياة وليدة![٦٨] هذا مشهد يرضيك. انظر هنا!
وِشاح تعميد[٦٩] لوليد أحد السادة! (يشير إلى الصندوق.)
وانظر هنا أيضًا! ارفع الصندوق يا ولدي! ارفعه وافتحه.
ولنبصر ما فيه. قالت الجنيات لي إنني سوف أغتني. وليد
جميل اختطفته الجنيات لنا![٧٠] افتح الصندوق! ماذا فيه يا (١١٥)
ولدي؟

المهرج (يفتح الصندوق):

ضَمِنتَ الثراء أيها العجوز! لو غُفِرت
خطايا شبابك[٧١] فسوف تعيش في نعيم. إنَّه ذهب! بل كله
ذهب!

الراعي:

هذا ذهب الجنيات يا ولدي! سَيَصدُقُ ما تَنَبَّأت به. هيا (١٢٠)
احمله ولا تُفشِ السر! ولنذهب إلى المنزل من أقرب طريق.
لقد أسعدنا الحظ يا ولدي! وإذا أردنا دوام السعد لا بد من

---

[٦٨] (١١٠–١١١) «قابلتَ أنت هناك أناسًا تموت، ووجدتُ أنا هنا حياة وليدة» العبارة التي يعتبرها النقَّاد نقطة التحول في حكاية الشتاء، وانظر المقدمة حيث تحليل بنائها المتوازي.

[٦٩] «وِشاح التعميد»: ملبس الرضيع ساعة تعميده في الكنيسة، ويشار إليه في النص بعبارة bearing-cloth ويفسره الشُّراح بأنَّه (christening gown) والتعميد شعيرة مسيحية لا وثنية.

[٧٠] كانت الفكرة الشائعة على المستوى الشعبي تقول إنَّ الجنيات تختطف الأطفال الجميلة من المهد، وتضع بدلًا منها أطفالًا قبيحة، وهكذا فإنَّ البديل (changeling) كان الطفل الجميل الذي تأتي به الجنيات، أي الطفل المختطَف. ويظن الراعي أنَّ هذا الطفل الجميل النغيل قد استُغْنِي عنه في مقابل أطفال وُلِدوا في الحلال.

[٧١] (١١٧–١١٨) «لو غُفرت خطايا شبابك» الإشارة هنا إلى المزامير بالكتاب المقدس «لا تذكر خطايا صباي التي ارتكبتها، ولا معاصيَّ … يا رب» (المزمور ٢٥:٧).

الحفاظ على السِّرية. فلتذهب غنمي كيف شاءت![72] هيا أيها
الولد المطيع، إلى أقرب طريق للمنزل.

المهرج:

اذهب أنت من أقرب طريق مع ما عثرت عليه، أمَّا أنا (١٢٥)
فسأمضي لأرى إن كان الدب قد ترك الرجل النبيل، وكم
التهم من جسمه. لا تتوحش هذه الدببةُ أبدًا إلا إذا جاعت.
لو كان قد بقي من الرجل شيء سأدفنه.

الراعي:

هذا عملٌ من أعمال الخير، لو استطعت أن تعرف مما بقي منه (١٣٠)
هويته فخذني حتى أراه.

المهرج: قسمًا لأفعلنَّ، وعليك مساعدتي في إنزاله القبر.
الراعي: هذا يوم سعد يا ولدي، وسوف يدفعنا إلى فعل الخير. (١٣٥)

(يخرجان.)

---

[72] «فلتذهب غنمي كيف شاءت» أي فلتنطلق أغنامي كما يحلو لها، وليس معنى ذلك أنَّه تنازل عنها في مقابل الذهب، ولكن أمامه عملًا جادًّا وخطيرًا وهو إخفاء الذهب والتكتم عليه؛ فالأفكار الشائعة كانت تقول إنَّ المرء إن لم يكتم السر ويحافظ عليه انقلب حاله شقاءً، وإذن فهي قضية أولويات، ولا تفيد ما رآه بعض النقاد من أنَّ الراعي أصبح يغتني بالذهب عن الغنم، فهو راعٍ ويحتفل في الفصل الرابع بجزِّ صوف أغنامه.

الفصل الرابع

المشهد الأول

(يدخل الزمن، الذي يمثِّل الجوقة.)[1]

الزمن:

أنا الذي أَسُرُّ بعض الناس، لكن أبتلي[2] الجميع ... بالرعب والهناء،
وخيرهم وشرهم سواء! أجيء بالأخطاء ثم أكشف الأخطاء،
وهكذا انبريتُ ها هنا باسم الزَّمان والدَّيمومة،
للطير بالجناح[3] عاليًا، ولكن لا تقولوا إنَّها جريمة
إذا قطعتُ من أعوامكم بذاك ستة وعشرًا ... في قفزة سريعة (٥)
من دون ذكر أي شيء قد جرى ... في الفجوة المريعة؛

---

[1] المنظر: المسرح الخالي. يدخل الشخص العجوز الذي يمثِّل الزمن ويخاطب الجمهور، فيقوم بدور الجوقة في المسرحيات الكلاسيكية، وكانت في طبعات عصر النهضة تتضمن «جوقة» من شخص واحد أو أكثر، تقدم ما يسمى «الموضوع» (Argument) الذي يلخص «القصة». وكان الشخص الذي يلعب هذا الدور يشارك أحيانًا في حدث المسرحية.

[2] «أَبْتَلِي» أي أَخْتَبِرُ أو أَمْتَحِنُ. وكان الزمن كثيرًا ما يُصوَّر في صورة قاضٍ يجلد المذنب والبريء، انظر قول هاملت: «إذ من تراه قادرًا على تحمُّل السياط والإذلال من يد الزمان»(٣ / ١ / ٧٠) (الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٤م).

[3] «للطير بالجناح» المقصود الدلالة على أنَّ الزمن يمر بسرعة، وهو يقول ذلك صراحة في السطر ٥.

إذ إنني لقادر أن أنقُض القانون[٤] دائمًا بسلطاني
في ساعة، وأهدم الأعراف كي أُقيم غيرها بقانوني.
وسوف أمضي مثلما عهدتم قبل مولد النسق التليد،
وبعد مولد الذي قبِلتموه من هذا الجديد![٥] (١٠)
ومثلما شهدتُ مولد الذي يسود عصرنا،
سأشهد الميلاد الجديد سائدًا ما بيننا،
وأطفئ البريق في أحداث حاضرنا هنا،[٦]
كمثل ما يبدو لكم إذا تأمَّلتم حكايتي أنا،
فلتصبروا عليَّ إن قَلَبتُ ساعتي الرملية المحدودة؛[٧] (١٥)
حتى أصوِّر الأحداث بعد هذي الفترة المديدة،
كأنَّما قضيتمو في هذه الأعوام نومة قريرة!
فلنترك الآن ليونتيس ... ولننس غيرته المريرة،
من بعد أن يُضطرَّ، في أحزانه الشديدة الطويلة،
لحبس نفسه! تصوَّروا بأنَّ هذه بوهيميا الجميلة،(٢٠)
ولتذكروا يا أيها الكرام[٨] ما ذكرته عن ابن ذلك المليك الثاني،
كان اسمه فلوريزيل[٩] لكنِّي سأمضي في حكايتي ومن دون التواني؛

---

[٤] «القانون» يقصد قوانين الطبيعة والكون، وكذلك القوانين التي وضعها البشر، ومن بينها «القواعد» الأرسطية الجديدة التي تنص على أنَّ المسرحية ينبغي أن تقوم على حدثٍ واحدٍ، وتستغرق أحداثُها وقتًا محددًا، وتقع في مكان واحد. ويقول الشُّراح إنَّ «حكاية الشتاء» لا تُرَاعِي أيًّا من هذه «القواعد».

[٥] (٩–١٠) أي إنني أنا «الزمن» لا أتغيَّر على مرِّ العصور واختلاف أعرافها وأحوالها.

[٦] (١٣–١٤) يسخر من أحداث المسرحية قائلًا إنَّ الزمن سيطفئ بريقها (يحوِّل طابعها؟ يحوِّلها من تراجيديا إلى كوميديا؟).

[٧] «قلبت ساعتي الرملية المحدودة» أي إنَّ طول المسرحية ساعتان، كما كان يقال عن طول المسرحيات في العصر الإليزابيثي، ولكن العروض المسرحية كانت تستغرق في الواقع وقتًا أطول.

[٨] «يا أيها الكرام» هذا هو المقصود بالصفة gentle ويقول بعض النقاد إنَّه ربما كان يداهن الجمهور، ولكن مخاطب الغريب بصفة الكريم أمر معتاد لدينا.

[٩] (٢١–٢٢) يُذكِّر الزمن الجمهور بأنَّه كان قد حادثهم عن فلوريزيل الذي ذكره أبوه بوليكسنيس (في ١ / ٢ / ١٦٥–١٧٠)، أي إنَّ الزمن تحدث إلى الجمهور على لسان بوليكسنيس لا في دور «جوقة».

حتى أقول بأنَّ برديتا غدت فتَّانة للناظرين،
ويُدهش العيون سحرُها الباهي الرزين!
أمَّا الذي يجري من الأحداث ها هنا من بعدها لها، (٢٥)
فلن أُنبِّئكم به ... بل يكشف الزمان ما يكون عندها؛
إذ شاع أنَّها بنتٌ لراعٍ ... وتنتمي لبيته.
لكنَّ ما تلاه يكشف الزمان عنه في وقته،
ولتسمحوا بأن أرجو ... ألا يكون ذلك الوقت الذي انقضى
في سرد هذا كله ... من أسوأ الذي عليكمو مضى! (٣٠)
إن لم يكن، ولم يضِع ما فات من أوقاتكم سُدى،
فإنَّما يرجو الزمان مُخلِصًا ألَّا يكون هكذا أبدَا.[١٠][١١]

(يخرج الزمن.)

المشهد الثاني

(بوهيميا، في قصر بوليكسنيس. يدخل بوليكسنيس وكاميلو.)

بوليكسنيس:

أرجوك يا كميلو الكريم كُفَّ عن إلحاحك. فرفض طلب
لك يصيبني بالمرض. وإجابتك إلى هذا الطلب تقتلني.

[١٠] المونولوج: يتكوَّن من ١٦ مزدوجًا منظومًا مقفى، كل مزدوج فيه (أي كل سطرين تربط بينهما القافية) يمثِّل عامًا من الأعوام الستة عشر المنصرمة منذ انتهاء ٣ / ٣. وهذه هي السطور المقفاة فقط في المسرحية باستثناء الأغاني في ٤ / ٣ و٤ / ٤، وقد توجد قوافٍ عارضة وسط السطر، ربما لم يقصد إليها الشاعر.

[١١] يرجو الزمان من المتفرجين ألا يعتبروا مشاهدة هذه المسرحية من أسوأ ما مرُّوا به في حياتهم من زمن! وهذا الخطاب معهود عند شيكسبير على لسان «الإيبلوج» الختامي.

كميلو:

لم أشاهد بلادي منذ خمسة عشر عامًا.[١٢] ورغم أنني عشت
معظم سنين حياتي خارج وطني، فإنني أرغب أن يكون بها (٥)
مثوى عظامي. أضف إلى ذلك أنَّ الملك التائب، سيدي، قد
أرسل يطلبني، وأرجو أن أنجح في التخفيف بعض الشيء
من أحزانه العميقة — إن لم أكن أبالغ في تصور قدرتي —
وهذا حافز آخر يدفعني إلى الرحيل.

بوليكسنيس:

ما دمت تحبني يا كميلو، فلا تَمْحُ سائر خدماتك لي بأن (١٠)
تتركني الآن. والحاجة التي أحسُّها إليك من خلق خيرك
نفسه، فرحيلك الآن يشق عليَّ أكثر من عدم قدومك أصلًا،
فلقد بدأت أنت مشروعات لا يستطيع النجاح في إدارتها
سواك، ولذلك عليك إمَّا أن تبقى لتنفيذها أو تصحب (١٥)
معك في رحيلك الخدمات نفسها التي أديتها لي. أمَّا إذا كنتُ
لم أكافئك عليها المكافأة الكافية، لأنَّ طاقتي محدودة، فسوف
أجتهد للإعراب عن المزيد من الشكر، آملًا أن أجني أنا من
ذلك تعميق صداقتنا. أمَّا ذلك البلد المهلك صقلية، (٢٠)
فأرجوك أن تكفَّ عن الحديث عنه! إنَّ مجرد ذكر اسمه
يعذبني بذكرى ذلك التائب[١٣] — وفق وصفك له — وهو أخي
الملك الذي تصالحت معه، والذي علينا أن ننعي حتى الآن
فقدانه لزوجته النفيسة وولديه الغاليَيْن. قل لي: متى (٢٥)
شاهدت ابني فلوريزيل آخر مرة؟ فالملوك يشعرون

[١٢] «خمسة عشر عامًا» الصحيح ستة عشر، والخطأ من باب السهو، إما من شيكسبير أو عامل الطباعة.

[١٣] (٢٢–٢٣) إما أنَّ بوليكسنيس يوافق على أنَّ وصف ليونتيس بـ «التائب» صحيح، وإما أنَّه يتساءل عن إمكان التوبة الحقة له، وقوله «تصالحت» معه لا يفيد أنَّ الود القديم قد عاد إلى ما كان عليه من قبل، وهو ما سوف يتضح لنا في الفصل الخامس (انظر ٥ / ١ / ١٣٣–١٣٦).

بالتعاسة عندما يعصيهم أبناؤهم، بل بتعاسة لا تقل عن
شقائهم بفقدان أبناء فضلاء.

كميلو:

يا سيدي! لم أشاهد الأمير منذ ثلاثة أيام. ويبدو أنَّ لديه
مشاغل أخرى تشغله أكثر من عمل الأمراء لكني أجهلها. (٣٠)
وإن كنتُ، للأسف، لاحظت أنَّه يغيب كثيرًا عن القصر،
ولا يمارس واجبات الأمير بالانتظام القديم نفسه.

بوليكسنيس:

لاحظت ذلك أيضًا يا كميلو، وهو ما أهمني بعض الشيء،
وهو ما دفعني إلى أن أبثَّ العيون لمراقبته أثناء غيابه. وقد (٣٥)
علمت منهم ما يلي: إنَّه لا يكاد يغادر منزل راعٍ متواضع
الحال إلى أبعد حدٍّ، وهو رجل كان، فيما يقولون مُعدمًا، وإذا
به قد اغتنى غِنى لا يوصف، وإلى حدٍّ يعجز خيال جيرانه عن
تصوره. (٤٠)

كميلو:

إني سمعت يا سيدي عن ذلك الرجل، ولديه ابنة ممتازة بل
ونادرة المثال. وتقدير الناس لها يقطع بأنَّها من المحال أن
تكون قد نشأت من هذه الأصول المتواضعة.

بوليكسنيس:

علمت بذلك أيضًا من الرقباء، لكنني أخشى أن تكون (٤٥)
الشَّصَّ الذي يجذب ولدنا إلى ذلك المكان، وعليك أن
تصاحبنا إليه، حيث نتنكَّرُ في أزياء مختلفة ونتجاذب معه
أطراف الحديث، ولا أظن أنَّه سيصعب علينا، بسبب
سذاجته، أن نعرف سبب اختلاف ابننا إلى بيته. أرجوك أن

تشاركني فورًا في هذا الأمر، وأن تُقصِي عن ذهنك التفكير (٥٠)
في صقلية.

كميلو: يسرني أن أطيع أمركم.
بوليكسنيس: هيا بنا يا كميلو الرائع! علينا الآن أن نتنكَّر. (٥٤)

(يخرجان.)

المشهد الثالث[١٤]

(يدخل أُتوليكوس وهو يغني.)[١٥]

أُتوليكوس (ينشد):

إذا ابتدت زهرات نرجس صفراء في إطلالها،
صحبتُ من أُحبُّها بصيحة الأفراح في حقولها.
وعندها يأتي مدار العام بالعذب البديع،
كي يهزم الشحوب في الشتاء ذي الصقيع،
وينبض الدم القاني بقوة الربيع!
ملاءة منشورة على سياج الرَّوض ناصعة البياض،[١٦] (٥)
صِح فرحة بها، واسمع طيور الصبح في غنائها الفيَّاض،

---

[١٤] المنظر: ريف بوهيميا، وتحديدًا أحد الشوارع الخلفية (انظر ٢٩–٣٠) وعلى الرغم من الإشارة إلى النرجس الأصفر فليست هذه تباشير الربيع بل تجري الأحداث بُعيد جز صوف الأغنام أي في يونيو أو يوليو. انظر الحاشية على ١ / ١ / ٥.

[١٥] الإرشادات المسرحية: يدخل أتوليكوس. انظر الحديث عنه في المقدمة، والأغنية التي يغنيها أولى أغاني المسرحية وأول إشارة من أي ضرب إلى الموسيقى.

[١٦] سرقة الملاءات البيضاء المنشورة لتجف فوق السياج النباتي تعني السرقة العلنية كما يقول المعجم في مدخل hedge أي سياج نباتي (OED n. 6a) ويقول الشُّراح إنَّ كتب الأمثال تفيد أنَّ «سرقة الغسيل» كانت شائعة آنذاك حتى غدت مضرب الأمثال.

إنِّي سأسرقها[17] فإنَّها لتدفعني إلى هذا السُّلوك،
كيما أفوز بالشَّراب دافقًا ووجبة تليق بالملوك!
اسْمَع غناءً بارعًا وساحرًا للقُبَّرَة
وصيحة الهزار والطُّيور الشاديات الآسرة (١٠)
فإنَّها أهازيج المصيف لي وعشيقتي[18]
إنِّي هنا في جنَّة العشَّاق حضن حبيبتي![19]
لقد خدمت الأمير فلوريزيل، وعندما صلحت أحوالي كنت
ارتدي حلة من القطيفة الناعمة السميكة، لكنني الآن
عاطل عن العمل![20]
لكن تُراني باكيًا ونادمًا يا غرامي؟[21] (١٥)
كلا ففي أضواء بدر الليل أبتغي مرامي،

---

[17] «سأسرقها» الكلمة المستخدمة pugging لا ترد في المعجم إلا مرة واحدة، ومن المحتمل أن يكون شيكسبير قد اشتقها من كلمة puggard وهي كلمة باللغة الدارجة لِلص، ويقول أحد الشراح إنها تمثِّل خطأً من جانب ناسخ النص؛ إذ كتبها بدلًا من كلمة prigging التي تعني السرقة، وهي الكلمة التي يأتي الاسم منها prig في السطر ٩٩ أدناه وأترجمها بـ «لص». والكلمة التي ترجمتها بـ «تدفعني» تعني حرفيًّا «تثيرني» أو تفتح شهيتي للسرقة. ولكن بعض الشُّراح المحدثين يفسرون الإثارة تفسيرًا جنسيًّا، وهو ما يستبعده التفسير «المعتمَد» للسطر كله أي للسياق، ولذلك لم آخذ به.

[18] يشير أتوليكوس إلى عشيقته أو عشيقاته بتعبير aunts والمعنى الذي جئت به هو الوارد في معجم أوكسفورد الكبير (OED 3).

[19] (١–١٢) الأغنية تشير إلى دورة فصول العام؛ إذ يعلن أتوليكوس أنَّه يحتفل بانتهاء الشتاء (١–٤) وعودة الحياة للطبيعة، وكيف يتجلى ذلك في بعث علاقاته الغرامية (١٢) والإصغاء إلى أهازيج الصيف (١١) وبعث رغبته في السرقة والشراب أو حتى مجرد التمتع بتغريد الطيور.

[20] «عاطل عن العمل» (out of service): كان يلح على ذهني التعبير العامي الذي يمثِّل المعنى بدقة وهو «عطلان» أو «خالي شغل» ولكنني أتيت بالصورة الفصحى له.

[21] السؤال الإنكاري يتلو تركه لخدمة الأمير فلوريزيل، والضمير في «عليه» (for that) لا بد أن يعود على ذلك، ولكن بعض الشُّراح يقولون إنَّ الأغنية، تبدأ بنغمة عاشق يبكي هجران حبيبته كأنما يعود الضمير إلى «الحب» الضائع، وهذا ما لا يدعمه السياق؛ ولذلك لم آخذ به ما دمنا نعتبر أنَّ كلام أتوليكوس متصل الحلقات، وأنَّ السطرين المنثورين جزء لا يتجزأ من سياق الحديث الذي يقدم نفسه فيه إلى الجمهور.

ما دمت أستطيع الانتقال ما بين الحبيبات؛
أظل أخطو في الحياة أصوْبَ الخطوات.
فإن يكن للسمكري أن يعيش جوَّالًا،
وحاملًا حقيبة تضم ألوانًا وأشكالًا، (٢٠)
فإنني إذا اعتُقلت سوف أزعم ذلك،
وأحلف الغداة عند الحبس[٢٢] إنني كذلك؛
أعيش على سرقة الملاءات وبيعها، فاحذروني مثلما تحذرون
الحدأة التي تسرق قطع الملابس الصغيرة.[٢٣] أسماني والدي
أُتوليكوس؛ إذ كان مثلي مولودًا أثناء طلوع كوكب عطارد
المسمى باسم الرب ميركوري، وكان مثلي يسرق الأشياء (٢٥)
الصغيرة التي لا يلتفت إليها أصحابها. ومن طريق القمار[٢٤]
والعمل قوَّادًا اشتريت هذا اللباس الفاخر (يُشير إلى أسماله
البالية). ودخلي يعتمد على سرقة أشياء المغفلين! الشنق
والضرب[٢٥] عقوبات أشد من أن أتحمَّلها لو سرت في الطرق
الرئيسية؛ فأنا أخاف أن أُضرب أو أُشنق! أمَّا الحياة الآخرة[٢٦] (٣٠)

[٢٢] «عند الحبس» حرفيًّا يقول الأصل «عند الوضع في الحباسة الخشبية» (in the stocks) والحباسة الخشبية جهاز يقيد حركة الرأس والأطراف علنًا أي أمام الناس في الطريق العام، وكانت تلك عقوبة قديمة توفر للدولة مصاريف وضع المحبوس في سجن.

[٢٣] «الحدأة ... تسرق قطع الملابس الصغيرة» أي لتبني عشَّها، وهو لا يصرح بهذا المعنى، بل يعبِّر عنه تعبيرًا ملتويًا، فالنص يقول حرفيًّا «عندما تبني الحدأة عشها، عليكم أن تنتبهوا لقطع الملابس الصغيرة» فأتيت بالمعنى المراد مباشرة.

[٢٤] (٢٦–٢٧) لا يقول أتوليكوس «القمار» بل «اللعب بالنرد» ولا يقول «قوادًا» بل «المومسات»، وأوضحت المراد في الترجمة. والحلة الفاخرة هي (caparison) وهي طبعًا تعبير ساخر ما دام أتوليكوس يلبس أسمالًا بالية.

[٢٥] (٢٨–٢٩) «الشنق والضرب» كان الشنق عقاب النشالين، والضرب عقاب المتشردين، ولذلك — كما يقول — فهو يتجنَّب السير في الطرق الرئيسية.

[٢٦] (٢٩–٣٠) يقول أتوليكوس إنَّه لا يخشى إلا الشنق والضرب من دون أن يعمل حسابًا للآخرة، وأما تعبير الآخرة (the life to come) فمقتبس، كما يقول شاهين (في الكتاب المشار إليه آنفًا، ص٧٢٧) من

فلا أعمل لها حسابًا (يرى المهرج) هذا صيد سهل! صيد
سهل![27]

(يدخل المهرج.)

المهرج (يكلم نفسه):

فلأنظر: جزُّ فراء أحد عشر خروفًا يأتي بحزمة من الصوف،[28]
وكل حزمة تباع بجنيه واحد وشلن واحد. فإذا جززت
صوف ألف وخمسمائة، ما ثمن الصوف كله؟[29] (٣٥)

أُتوليكوس (جانبًا): لو نجح الفخ وقع فيه الديك البَرِّيُّ المغفل.[30]

كتاب الصلوات العامة، وهو التعبير المستخدَم في الإشارة إلى العقيدة «الصحيحة» التي وضعها مجمع الكنائس في نيقية (Nicaea) ويشار إليها باسم «المذهب النيقي» (Nicene Creed). ولكن أحد الشُّراح المحدثين يقول إنَّ أتوليكوس قد يشير إلى مستقبل أيامه، والتعبير قد يوحي بذلك فعلًا، ولكن أعمال أتوليكوس في المسرحية وحدبه الشديد على العودة إلى خدمة الأمير فلوريزيل لا تساند هذا المعنى.

[27] «صيد سهل!» الصيحة بالإنجليزية هي A prize يكررها مرتين تمامًا مثل القراصنة حين يلمحون سفينة يسيرة المأخذ. والواقع أنَّ هذا هو أصل استعمال هذه الكلمة (في حالتها الاسمية) التي تمثِّل الهجاء الحديث لكلمة prise في الإنجليزية الوسطى، وهي مأخوذة من الفرنسية القديمة بمعنى «المأخذ» أو الشيء الذي يؤخذ، من الفعل prendre المشتق من اللاتينية prehendere ولدينا في الإنجليزية كلمات كثيرة مشتقة من هذا الجذر لا مجال لتعديدها، ونحن في العامية المصرية نطلق لفظ «البريزة» على «مأخذ» التيار الكهربائي أو الماء. المهم أنَّ أتوليكوس يرى نفسه في صورة قرصان سوف يستولي على سفينة تجارية! (وأما معنى «المكافأة» أو «الجزاء» فهو حديث).

[28] – «حزمة من الصوف» الأصح أن أقول «بالة» ولكنها أيضًا لا تعبِّر عن المقصود بدقة؛ فالكلمة في الأصل هي tod وهي التي لا تعني الآن إلا «وحدة واحدة» أو «وحدة مفردة»، ولكنها كانت في زمن شيكسبير من الموازين (أي مقياس ميزان) وتبلغ نحو ١٢٫٧ كجم (٢٨ رطلًا)، وكان الأفصح أن أقول قنطارًا ولكن القنطار يزن مائة رطل، مثل نظيره في اللاتينية centenarius وهو ثلاثة أضعاف الوزن المقصود، إلا إذا استخدمت القنطار مجازًا، وهو ما لا يجوز في مسألة حسابية.

[29] «ما ثمن الصوف كله؟» هذا يتوقف على العدد الكلي للحزم (ما بين ١٣٦ و١٣٧) والإجابة المرجحة هي ١٤٣٫١٨ جنيهًا إسترلينيًّا، (أو بالعملة القديمة ١٤٣ جنيهًا وثلاثة شلنات وسبعة بنسات) وكانت هذه تمثِّل مبلغًا هائلًا في الوقت الذي كُتِبت فيه «حكاية الشتاء».

[30] أضفت «المغفل» للدلالة على معنى «الديك البري» آنذاك (والآن!).

المهرج:

لا أستطيع الحساب من دون عدَّاد. فلننظر: ماذا يجب عليَّ
شراؤه للاحتفال[٣١] بجَزِّ الصوف؟ ثلاثة أرطال من السكر،
وخمسة أرطال من الزبيب الرومي،[٣٢] والأرز![٣٣] ماذا ستفعل
أختي بالأرز؟ ولكن والدي كلَّفها بإعداد وليمة الحفل،
وهي تنفق بسخاء.[٣٤] أعدَّت أربعًا وعشرين باقة من الزهور (٤٠)
لمن يجزون الصوف، وللمغنين في مجموعات ثلاثية،
وللجميع، وهم ممتازون، وإن كانت أصواتهم من الطبقات
المتوسطة والمنخفضة في معظمهم. ولكن بينهم شخصًا
بيوريتانيًّا[٣٥] يغني الأناشيد الدينية على أنغام المزامير. لا بد أن
أشتري الزعفران لتلوين فطائر الكمثرى، ومسحوق جوزة (٤٥)
الطيب، والبلح (ينظر في القائمة) لا! هذا غير مسجل، ومن
جوزة الطيب نفسها سبع ثمرات. وبعض جذور الزنجبيل،
ولكنني أستطيع الحصول على هذا دون مقابل، فوق البيعة،
وأربعة أرطال من القراصيا، وأربعة أخرى من الزبيب
البناتي.

---

[٣١] في موقع ما من هذا السطر يُخرج المهرج القائمة التي أعطتها له أخته برديتا حتى يراجع «طلباتها».

[٣٢] «الزبيب الرومي» (currants) مثل الزبيب البناتي أي لا بذور له.

[٣٣] كان الأرز يُستخدَم في إعداد الحلوى (مثل الأرز باللبن والمهلبية) بعد إضافة الزبيب والسكر.

[٣٤] «تنفق بسخاء» ولكن ليس لحفل خطبتها بل لحفل جز الصوف؛ إذ كان القمح هو الذي يُستخدَم في حفلات الخطبة (في خبز الفطائر وألوان الحلوى التي يدخل فيها الدقيق).

[٣٥] «بيوريتانيًّا» (puritan) كان البيوريتانيون في زمن شيكسبير من البروتستانتيين الذين يسعون إلى تبسيط وتنظيم أشكال العبادة في الكنيسة الإنجليزية، وكانوا يحثُّون الناس على الالتزام بشرعة أخلاقية صارمة، وأحيانًا يقولون إنَّ اللذة أو المتعة ضرب من الإثم (بما في ذلك متعة الاستماع إلى الموسيقى الدنيوية، أي غير الدينية). وكانوا كثيرًا ما يُتَّهمون باصطناع التقوى والورع، كما شاع القلق حين تولوا الحكم المحلي في عدد من بلدان إنجلترا، (بل إنَّهم استولوا على الحكم في إنجلترا كلها في الخمسينيات من القرن السابع عشر، ولمن يريد الاستزادة أن يرجع إلى مقدمة ترجمة «الفردوس المفقود»، القاهرة، ١٩٨٣م، ٢٠٠٢م، ٢٠١٠م). ولا يلقى البيوريتاني هنا أي اعتراض عليه ما دام شخصيًا مفردًا لا نصير له!

أُتوليكوس (يتلوى على الأرض أَلَمًا)**:** ليتني لم أولد قط! (٥٠)
المهرج: حلفت باسم الـ... باسمي!
أُتوليكوس:

ساعدني أرجوك! ساعدني! دعني أخلع هذه الأسمال
البالية ... وأموت! أريد أن أموت!

المهرج:

وَا أسفًا أيها المسكين! أنت في حاجة إلى المزيد من الأسمال لا
إلى خلع هذه! (٥٥)

أُتوليكوس:

أُواه يا سيدي! بشاعة الذي حدث تؤلمني أكثر من الضربات
التي تلقيتها! وهي ضربات شديدة! وملايين!

المهرج:

مسكين أيها الرجل! رقم المليون ... مليون ضربة ... قد
تُشكِّل عددًا كبيرًا! (٦٠)

أُتوليكوس:

تعرضت للسرقة يا سيدي ... وللضرب! أخذوا نقودي
وملابسي، وألبسوني هذه الأسمال الكريهة!

المهرج: هل كان من الفرسان أن المشاة؟
أُتوليكوس: من المشاة أيها الرجل الكريم ... من المشاة! (٦٥)
المهرج:

فعلًا! لا بد أن يكون من المشاة والخدم، إذا حكمنا بمستوى
الملابس التي ألبسك إياها. ولو كانت هذه ملابس فارس
لكانت أفخم، إلا إذا كان قد خرج لتوِّه من القتال. أعطني

يدك. دعني أساعدك. هيا ... أعطني يدك! (يساعد
أتوليكوس على النهوض).

أُتوليكوس: أرجوك أيها الكريم ... ترفق! أُوه! (٧٠)
المهرج: واهًا لك أيها المسكين!
أُتوليكوس: سيدي الكريم ... تلطف! أظن يا سيدي أنَّ كتفي مخلوع![٣٦]
المهرج: واهًا لك يا مسكين! هل تستطيع الوقوف؟
أُتوليكوس:

تلطَّف يا سيدي الكريم ... تلطَّف! (يسرق نقود المهرج من
جيبه) لقد أحسنت إليَّ إحسانًا عظيمًا![٣٧] (٧٥)

المهرج: هل تحتاج إلى أي نقود؟ أستطيع إعطاءك بعض المال.
أُتوليكوس:

لا يا سيدي الكريم العظيم لا! أتوسل إليك يا سيدي!
فلديَّ قريبٌ لا يبتعد منزله أكثر من ثلاثة أرباع ميل من هنا،
وكنت في طريقي إليه. سوف أحصل على المال هناك، أو أي (٨٠)
شيء أريده. أرجوك لا تقدم لي أي مال، بل أصر ... إشفاقك
يحطم قلبي!

المهرج: ما نوع الشخص الذي سرق مالك؟
أُتوليكوس:

شخص أعرف يا سيدي أنَّه يصاحب العاهرات. وأعرف أنَّه (٨٥)

---

[٣٦] قبل ستة عشر عامًا مزَّق الدب كتف أنتيجونوس (٣ / ٣ / ٩٣-٩٤).

[٣٧] «أحسنت إليَّ إحسانًا عظيمًا» المعنى الذي يفهمه المهرج أنَّه قد أحسن إلى الرجل بمساعدته على النهوض وتطييب خاطره، فهذا عمل صالح يعبِّر عن المحبة المسيحية مثلما فعل السامري الصالح (وهذا هو المعنى الأول والثاني لكلمة Charity في المعجم) ولكن المعنى الآخر (التالي لذلك في المعجم) هو «منح المال للفقراء» وهو ما يفعله المهرج وهو لا يدري حين نشل أتوليكوس نقوده أمامنا! وهذه التورية الدرامية الساخرة تُحوِّل معنى «الصدقة» الكامن في «الإحسان» إلى معنى مغاير تمام المغايرة.

كان ذات يوم في خدمة الأمير. لا أعرف أي نوع من فضائله
كان السبب، ولكنَّه قطعًا عوقب بالجَلْد والطرد من القصر.

المهرج:

تقصد رذائله! فلا تؤدي أيُّ الفضائل إلى الطرد من القصر!
فإنَّهم يُجِلُّون الفضائل ويودون أن تبقى، وإن لم تبق إلا
بصعوبة. (٩٠)

أُتوليكوس:

قصدت أن أقول الرذائل فعلًا يا سيدي. أعرف هذا
الشخص خير المعرفة. فلقد عَمِلَ بعدها بمهنة «القرداتي»،[٣٨]
ثم عمل «محضرًا»[٣٩] في المحكمة، ثم قام بجولة مسرحية
يعرض فيها تمثيلية «عودة الابن الضال».[٤٠] ثم تزوج عاهرة[٤١] لا
يبعد منزلها إلا ميلًا واحدًا عن أرضي ومقامي،[٤٢] وبعد أن (٩٥)
تنقل في العديد من حِرَف النصب والاحتيال، استقر آخر

---

[٣٨] «القرداتي» (ape-bearer) وذلك وفق تعريف المعجم، ومعنى الكلمة، كما هو معروف في مصر، الرجل الذي يعلِّم قردًا يصحبه أداء حركات معينة لتسلية الجمهور.

[٣٩] «المحضر» أي المندوب الذي ترسله المحكمة بأوامرها وأحكامها إلى من صدرت بشأنهم، فهو الذي «يُحضِر» هذه الأوراق الرسمية إلى الشخص المعني. أتوليكوس يشير إليه أولًا بتعبير process-server ثم يتبعه بشرحٍ قائلًا «أي bailiff» ربما لأنَّ المهرج لم يفهم التعبير الأول.

[٤٠] يشير أتوليكوس إلى المثل الذي يضربه المسيح في إنجيل لوقا، ١١:١٥–٣١، ويبدو أنَّ إحدى المسرحيات التي كانت شائعة آنذاك تتناول هذا المثل الذي يعرفه الجميع، ولكن لاحظ أنَّ هذه المسرحية تدور أحداثها المفترضة في زمن وثني.

[٤١] «تزوج عاهرة» في الأصل tinker’s wife أي زوجة سمكري جوَّال يطوف الأقاليم، وتمارس هي انحلالها بحرية، وكانت كناية شائعة عن العاهرات، ولَمَّا كان من المحال الإتيان بالمقابل الثقافي اكتفيت بدلالة الكناية.

[٤٢] «أرضي ومقامي» في هذا إيحاء بأنَّ أتوليكوس يملك أرضًا ويقيم فيها، أي إنَّه من ذوي الأملاك، وذلك حتى يزيد من خداع المهرج.

الأمر في وظيفة الوغد المحترف! ويسميه البعض
أُتوليكوس!

المهرج:

ألا بُعدًا له بُعدًا! إنَّه لص[٤٣] وأقسم بحياتي لص! إنَّه يغشى
الحفلات الريفية والأسواق وملاعيب الدببة![٤٤] (١٠٠)

أُتوليكوس:

عين الصواب سيدي. إنَّه هو يا سيدي قطعًا! إنَّه الوغد
الذي ألبسني هذه الملابس.[٤٥]

المهرج:

لا يوجد في بوهيميا وغد يفوقه جبنًا. لو أنَّك تظاهرت
بالقوة والشجاعة وحسب وبصقت عليه لفرَّ هاربًا!

أُتوليكوس:

لا بد أن أعترف يا سيدي أنني لا أجيد القتال. فإنَّ قلبي (١٠٥)
جبان إن جَدَّ الجِد! وكان يعلم بذلك وأؤكد لك.

المهرج: وكيف حالك الآن؟

أُتوليكوس:

أيها السيد الكريم ... أفضل كثيرًا مما كنت عليه. أستطيع الآن
أن أقف وأمشي. بل أستطيع أيضًا أن أستأذن في أن أمضي (١١٠)
وأسير بخطوات بطيئة إلى منزل قريبي.

---

[٤٣] «إنَّه لِص» كلمة اللص يشار إليها بالكلمة الدارجة بين اللصوص وحلقات المجرمين آنذاك وهي prig وفق تعريف معجم أوكسفورد الكبير (OED n. 2).

[٤٤] ملاعيب الدببة: سبقت الإشارة إليها، وكانت اللعبة تنحصر في ربط دب إلى وتد وإطلاق الكلاب عليه تنبحه وربما تنهشه.

[٤٥] (١٠١–١٠٢) «إنَّه الوغد الذي ألبسني هذه الملابس» أتوليكوس صادق! فهو الذي ألبس نفسه ما يلبس.

المهرج: هل أصاحبك في الطريق؟
أُتوليكوس: لا يا ذا الوجه السمح![٤٦] لا يا سيدي الكريم!
المهرج:

إذن وداعًا! لا بد أن أمضي لشراء التوابل لحفل جَزِّ صوف
الأغنام. (١١٥)

أُتوليكوس:

أسعدك الله سيدي الكريم!
(يخرج المهرج.)
لا يتمتع كيس نقودك بالدفء الكافي لشراء توابلك.[٤٧] سوف
أقابلك أيضًا في حفل جز الصوف. إن عجزت عن جعل
هذه الحيلة تأتي بحيل أخرى، وإثبات أَنَّ جزَّازي الصوف هم
أنفسهم أغنام، فاشطبوا اسمي من دفتر[٤٨] الأوغاد وسجلوه
في دفتر الفضيلة. (١٢٠)
(يغني.)
هروِل هروِل بمِدَقِّ الحقل لآخره،

[٤٦] «يا ذا الوجه السمح» المعنى هنا يقترب من التعبير العامي في مصر يا «راجل يا طيب!» أو «أنت على نياتك!» وتفصيل القول في شرح good-faced هي أنَّها تعني ذا الوجه المليح الوسيم الحليق الأبله! ويقول البعض إنَّ العنصر الأخير «البلاهة» موحى به في كلمة faced ف «الطيبة» بمعناها العامي تدل على البلاهة أو الغفلة.

[٤٧] «لا يتمتع كيس نقودك بالدفء الكافي لشراء توابلك» الأصل فيه طباق مضمر، وأصل تعبير «الدفء الكافي» عندي هو ليس حارًّا (أو حِرِّيفًا) بما فيه الكفاية (not hot enough) أي إنَّه «بارد» ولذلك لا يستطيع شراء التوابل «الحارة/الحريفة» اللازمة لطهي اللحوم! ولكن الطباق المضمر تعذَّر إخراجه في الترجمة.

[٤٨] (١١٩–١٢٠) يقصد بدفتر (وهي كلمة يونانية الأصل) «سجل» الأوغاد/«سجل» الفضلاء، وفي ذلك صدى لتعبير «سجل الحياة» في سفر الرؤيا بالكتاب المقدس، ٣: ٥، حيث يعني سجل الأحياء. ويتكرر ورد التعبير في السفر المذكور في ٢٠: ١٢.

وابلُغ مرحًا درج السُّور ومعبره،[49]
ذو القلب الفرِح يسير طوال اليوم بلا ملل،
لكنَّ المحزون يصاب إذا أكمل ميلًا بالكلل.[50][51] (١٢٥)

(يخرج.)

المشهد الرابع

(مزرعة الراعي في ريف بوهيميا، يدخل فلوريزيل متنكرًا في زي دوريكليس الفلاح، وتدخل معه برديتا مرتدية ثياب ملكة الحفل.)[52]

فلوريزيل:

هذي الملابس الغريبة[53] التي لبِستِها تَبُثُّ روحًا نابضًا
بكل شبرٍ منك! فلم تعودي راعية …
بل أنت هكذا فلُورا[54] ربَّة الزهور

---

[49] «درج السور ومعبره» أي درج معبر السور، فالسور الذي يحيط بالحقل كان له معبر له درج يصعده العابر.

[50] (١٢٤–١٢٥) الدعوة إلى المرح في نظر النقاد تأكيد للتحوُّل في نغمة المسرحية من الجِد إلى الهزل.

[51] (٤٩–١٢٥) سبق لأتوليكوس أن ربح بعض المال من التشبُّه بالأمثلة التي ضربها المسيح (انظر الحاشية على ٩٤ أدناه) وهو هنا يتظاهر بأنَّ اللصوص جرحوه وجرَّدوه من ثيابه وماله، ويرجو من «السامري» الصالح أن ينقذه على نحو ما يُروى في إنجيل لوقا ١٠: ٣٠–٣٧، وهكذا نرى أنَّ خداع المهرج ونشل نقوده سلوك يمثِّل صورة ممسوخة لذلك المثل، وهي تثير الضحك بطبيعة الحال، وأظنها تمثِّل أول لمسة فكاهية تشيع روح المرح في المسرحية.

[52] مزرعة الراعي في ريف بوهيميا، بالقرب من الساحل، ولكن بعيدًا عن الطرق الرئيسية، وبعد ستة عشر عامًا نرى الراعي وقد ازدهرت أحواله فاشترى بذهب برديتا أراضي شاسعة مثل من يعلونه مكانة في المجتمع، والحدث يبدأ داخل منزل الراعي.

[53] «الملابس الغريبة»: قد يكون فلوريزيل (الأمير) قد أتاها بثيابٍ من قصر أبيه، وقد تكون ثيابًا عادية جعلتها الزهور تبدو غريبة.

[54] «فلورا» ربَّة الزهور والربيع، تقول الأسطورة إنَّ الفتاة خلوريس (Chloris) كانت حورية يعشقها زفيروس (Zephyrus) أي ريح الغرب، وإنَّها تحولت إلى فلورا ربَّة الزهور والربيع.

قد أطلَّت فوق جبهة الربيع![٥٥] فحفل جزِّ الصوف عندكم
لقاءٌ للصغار من أربابكم[٥٦] وفوقهم فلورا الملكة!

برديتا:

يا سيدي ومولاي الكريم! قد لا يليق بي أن أُعاتبك (٥)
على مبالغاتك! أرجوك فاصفح إن أنا سمَّيتُها:
فذاتُك العليا[٥٧] ومُلتقى عيون الناس قد
طمستها بزيٍّ ذلك الرَّاعي! أمَّا أنا الفقيرة المسكينة
فقد رفعتها إلى مراتب الأرباب! لولا ميول ضيوفنا في الحفل
للغرائب الحمقاء ... وميلهم لهضم ذاك كُلِّهُ وفي (١٠)
إطار أعراف احتفال الناس ... لكنتَ قد شاهدت
حمرة الخجل التي ستصبغ وجنتيَّ إذا شهدت ملبسك
بل قد أبات مغشيًّا عليَّ إذا نظرتُ في المرآة.

فلوريزيل:

إني أُبارك لحظة جاءت بصقري الممتاز فاستقرَّ
هابطًا بأرض والدِكْ.[٥٨] (١٥)

برديتا:

فليُبَرِّز جوف هذه المباركة! فإنني أخاف من
تفاوُت المراتِب بيننا! وإنَّما لديكَ من علاء المنزلة
ما يستحيل أن يأتيك فيه خوف! بل إنني لأرتعد

---

[٥٥] «الربيع» في الأصل «أبريل» ولكن اسم الشهر في ذاته يعني الربيع؛ فأتيت في الترجمة بالمعنى، وصورة «أطلَّت فوق جبهة الربيع» تعني أنَّها تُبشِّر بمقدم الربيع لكنني أحببت نقل الصورة بدقة حتى يتذوق القارئ أسلوب فلوريزيل الحافل بالاستعارات والإحالات الكلاسيكية.

[٥٦] «صغار الأرباب»: فلوريزيل يشير إلى «صغار الأرباب» الذين يشغلون مرتبة ثانوية أدنى من الأرباب الاثني عشر العليا، تحت رب الأرباب جوبيتر.

[٥٧] «ذاتك العليا» (your high self) تقصد مكانتك الرفيعة.

[٥٨] (١٤–١٥) كان استخدام الصقور في الصيد رياضة محبَّبة للملوك والنبلاء.

إذا ذكرتُ أنَّه لربما — وبالمصادفة — يمرُّ والدُكَ العظيم
من هنا كما مررتَ أنت دون قصد! فيا لَسخرية القَدَر! (٢٠)
ماذا عساه أن يظنَّ أن تأتَّى أن يرى ابنه النبيل
لابسًا هذي الملابس الحقيرة؟ ماذا عساه أن يقول؟
بل ما عساي أنا — بملبس التباهي المستعَار هذا —
أن أرى في وجهه الغَضُوب حين يأتي؟

فلوريزيل:

فلتنفِ كُلَّ خاطر لديكِ غير متعة الحفل! (٢٥)
فإنَّما الأرباب نفسها بدافع الغرام قد تنكَّرت
في صورة الحيوان خافِضة مكانتها![٥٩] والرب جوبيتر
قد غدا ثورًا له خُوار! وربُّ البحر نبتون العظيم
قد أحال نفسه كبشًا له ثغاء![٦٠] والرَّبُّ ذو الرِّداء النَّاري[٦١]
— أعني أبوللو الذهبي — قد استحال راعيًا فقيرًا بائسًا (٣٠)
ومثلما أبدو عليه في هذي الملابس! من دون أن يكون
ذلك التَّحوُّل العجيب[٦٢] في سبيل غادة جمالُها يزيد عنكِ نُدرة

---

[٥٩] (٢٧–٢٨) تقول الأسطورة إنَّ جوبيتر أحال نفسه إلى ثور فحمل الفتاة يوروبا (أوروبا) على ظهره وانطلق بها إلى جزيرة كريت (وكانت يوروبا ابنة ملك فينيقيا). وعندما وصل عاد إلى صورته الأصلية وضاجعها (وهو المسخ المشار إليه في «زوجتان مرحتان من وندسور» (٥ / ٥ / ٢–٤) وفي «ضجة فارغة» (٥ / ٤ / ٤٦–٤٧) انظر الترجمة العربية للأولى، القاهرة، ٢٠٠٨م، وللثانية، القاهرة، ٢٠٠٩م).

[٦٠] (٢٨–٢٩) كان نبتون رب البحر، وكان يشار إليه بلون المياه «الخضراء» (green) ولكن «الخضراء» بالعربية كناية عن السماء، فأتيت بالبحر بديلًا كافيًا، فهذا هو المقصود، وقد حَوَّل نفسه إلى كبش حتى يضاجع ثيوفين (Theophane) إحدى أميرات تراقيا (Thrace) بعد أن حوَّلها إلى نعجة. و«الثغاء» هنا (٢٩) يشبه الثغاء في «زوجتان» (٥ / ٤ / ٥١) وهي لمسة يقول النقاد إنَّها فكاهية.

[٦١] «ذو الرداء الناري» (fire-robed) كان أبوللو رب الشمس «فيبوس» (phoebus) ومن ثَمَّ فهو يرتدي نار الشمس، ولكنه عندما طُرِد من السماء عمل راعيًا، وصفة «الذهبي» تشير إلى ألوان الشفق.

[٦٢] «التحول العجيب» قد يكون المقصود به «المسخ» (metamorphoses) وربما يشير إلى قصيدة أوفيد «مسخ الكائنات».

ولا تزيد عنكِ في العفاف ما دامتْ رغائبي
لا تسبق الشرف الذي يَزِينني، وشهوتي تقلُّ[٦٣]
في لهيبها عن صِدْق إخلاصي.[٦٤] (٣٥)

برديتا:

لكنَّ عزمك سيدي لن يستطيع أن يظلَّ ثابتًا
عند التصادم المحتوم بالذي يقضي به المليك ذو السلطان!
لا بد أن يسود مسلكٌ من مسلكين:
إمَّا عُدُولُك عن زواجي أو عُدُولي عن حياتي![٦٥]

---

[٦٣] (٣٣–٣٥) أي ما دمت لن أضاجعك قبل الزواج.

[٦٤] «إخلاصي» في الأصل faith وهذا هو معنى الكلمة هنا، أي وفائي بعهد الزواج.

[٦٥] نقلت التعبير كما هو على غموضه بسبب الاختلافات التي لا تنتهي بين الشُّراح حول معناه، أمَّا «عدوك عن زواجي» فواضح، وأمَّا «عدولي عن حياتي» فعليها خلاف، وها هو التعبير كاملًا في الأصل:

… You must change this purpose/

Or I my life.

في عام ١٩٦٣م قال بافورد إنَّ المعنى هو أن تفقد حياتها (أو تتعرض لمصير بالغ السوء كالسجن) وهو ما يتضح من رد فلوريزيل عليها في السطر ٤٠، كما قال فرانك كيرمود إنَّ المعنى هو أن تفقد حياتها، وفي عام ١٩٩٦م أبدت بربارا مووات موافقتها على رأي كيرمود، وقال أورجيل ما يلي: «السياق ولا شك يتضمن تعبيرًا جامعًا (zeugma) أي «إمَّا أن تعدل عمَّا قصدت إليه أو أعدل أنا عن حياتي»، ولكن الاتفاق الكاسح بين المحررين، باستثناء فيرنيس وحده تقريبًا، يفيد بأنَّها تتوقع حكم الإعدام، إذ قال دوفر ويلسون «إنَّ كلماتها، التي تحمل التوكيد والإطلاق في ختام حديثها لا بد أن تشير إلى الإعدام دون غيره»، ولكن الدليل الوحيد عليه يعتمد على معاملة الأمر المتوقع معاملة الحاضر (prolepsis) وانظر تهديدات بوليكسنيس في السطور ٤٣٠–٤٣١، ولا يوجد مبرر لتحاشي دلالات كلام برديتا»، وفي عام ٢٠٠٧م قالت سوزان سنايدر إنَّ المعنى هو «إمَّا أن يكون عليك أن تغيِّر مقصدك في الزواج مني، أو إن أصررت عليه فسأصبح مُلزمة بتغيير حياتي». وربما كانت برديتا تتوقع أن تُرغم قسرًا على الانفصال عن فلوريزيل بالسجن أو بالنفي. ولكن سوكول (Sokol) يقول عام (١٩٩٤م) إنَّ «تغيير حياتي» يعني أن أصبح خليلتك، وفي عام ٢٠١٠م قال بيتشر «إن المعنى هو إما أن تعدل عن خطتك (في الزواج مني) أو يكون من المحتوم تغيير حياتي أي أن يعاقبني أبوك عندما يكتشف أمرنا. والواضح من الترجمة أنني اقتنعت برأي أورجيل القائم على التحليل العلمي للعبارة، فبرديتا تستخدم فعلًا واحدًا هو change فهو

فلوريزيل:

أرجوكِ برديتا ويا أعزَّ النَّاس عندي! لا تجعلي (٤٠)
هذي الخواطر التي دهمتكِ تفسد ابتهاج الحفل!
إمَّا أكون يا جميلتي مِلْك يمينك ... أو أنبُذ الذي أنجبني
فلن أكون مالكًا لنفسي ... أو أيَّ شيء عند أي شخص ...
إن لم أكن مِلْك يمينك! وإنني لثابت على عهد الوفاء
حتى لو أبى القدر! فلتمرحي رقيقة المشاعر (٤٥)
ولتنبُذي أمثال هذه الخواطر! ولتستعيني ها هنا
بأي شيء قد تريْنَه أمامك. إنَّ الضيوف
عندكم على وشك الحضور: فلترتسم على
مُحيَّاك ابتسامة كأنَّما هذا النهار يوم حفلنا
بزفافنا ... وهو الذي عليه أقسمنا (٥٠)
أنا وأنتِ واتفقنا سالفًا.

برديتا: يا ربَّة الأقدار واتِينا بما نرجو!

فلوريزيل:

ألا ترَيْن؟ الآن يقترب الضيوف ... تهيَّئي حتى تلاقيهم ببِشْرٍ
وهناء! ولينبِض الدم القاني بوجهينا دليل المرح.
(يدخل الراعي، مع بوليكسنيس وكميلو وكل منهما
متنكر، ويتبعهم المهرج والفتاتان مُوبسا
ودوركاس، وبعض الرعاة من الجنسين.)

الفعل الذي يأخذ المفعول به في الجملة الأولى والمفعول به في الجملة الثانية، أي إنَّ هذا الفعل «جامع» (zeugma) ينسحب تأثير «عمله» على أمرين مختلفين، الأول الرجوع عن الزواج والثاني ترك الحياة، وهذه هي الحيلة البلاغية التي احتفظت بها في الترجمة وإن كررت الفعل بالعربية «في صيغة المصدر الصريح» لأنَّ العربية تنفر مما يُسميه النحويون الإنجليز «فجوة» أو «ثغرة» (gap) ويعنون بها اللفظ المضمَر أو المُقدَّر، أي إنَّ العبارة الثانية تتضمن فعلًا مُقدَّرًا هو نفسه الفعل في العبارة الأولى، وأمَّا الدلالة الدقيقة لهذا الفعل في العبارة الثانية فلم أحددها حتى يدرك القارئ طبيعة هذه الظاهرة البلاغية.

الراعي:

عيبٌ عليكِ يا ابنتي! فعندما كانت قرينتي العجوز حيَّة (٥٥)
كانت بهذا اليوم ساقية وطاهية وربَّة منزل.
كانت كذلك خادمًا تقوم بالترحيب بالجميع ثم تخدم الجميع ...
وعندما يحين دورها تُغني ثم ترقص! تريْنها حينًا برأس
هذي المائدة ... وبعدها في وسْطِها ... وتميل فوق أكتاف
الضيوف بالصِّحاف من طعامها ... ووجهها كالنار من (٦٠)
جُهدٍ، ومما تستعين به لإطفاء اللهيب عندما
تذوق قطرة منه بِنَخْبِ كل ضيف! فلتطرحي هذا التحفُّظ!
فلستِ مُحتَفَلًا بها بل أنتِ ها هنا المُضيفة!
أرجوكِ أن ترحِّبي بصِحابنا الذين لا نعرفهم[٦٦]
فإنَّ ذاك أسلوبٌ لتوطيد الصداقة وازدياد المعرفة. (٦٥)
تَعَالَيْ أطفئي نار الخجل! وعرِّفي الجميع
بالدور المنُوط بك! فأنت راعية لهذا الاحتفال!
هيا تعاليْ رحِّبي بضيوف حفل جزِّ صوف الغنم؛
حتى يجيء الخير للأغنام من يديك.

برديتا (إلى بوليكسنيس):

يا مرحبًا يا سيدي بك! لقد أراد والدي لي أن (٧٥)
أكون مُضيفة الحفل. (إلى كميلو) يا مرحبًا بك يا سيدي!
فلتعطني هذي الزهور هناك يا دوركاس.
يا أيها المبجَّلان: تفضَّلا زهور إكليل الجبل،[٦٧]

---

[٦٦] «الذين لا نعرفهم» يقصد بوليكسنيس وكميلو، ونعرف أنَّهما متنكران في ثياب مستعارة.
[٦٧] «زهور إكليل الجبل» (rosemary).

وزهر عشب الفيجن![٦٨،٦٩] فهذه تظَلُّ طيلة الشتاء
دُون فقْد نُضرة الأوراق أو شذاها. (٧٥)
فلتغفر الأرباب ما جنيتما، وتكتب التذكار دائمًا!
ومرحبًا بكما هنا في حفل جزِّ الصوف.

بوليكسنيس:

إنَّكِ فاتنة يا راعية، وقد أحسنتِ بتقديم زهور شتاءٍ
تتفق وما نحن عليه بشتاء العمر!

برديتا:

قد مال هذا العام للشيخوخة! فالصيف ليس يُحْتَضَر (٨٠)
ولم يُولَد شتاء الزمهرير بعد! وأجمل الأزهار في الموسم
هي القرنفل والزهور الخارجات منه ذات الأشرطة.[٧٠]

---

[٦٨] «زهر عشب الفَيْجَنِ» (rue).

[٦٩] (٧٣–٧٤)«إكليل الجبل» و«عشب الفيجن» من زهور المناطق الباردة، ويندر أن يعرفها إلا المتخصص، ومعظم أسمائها معرَّب عن الفارسية أو غيرها من اللغات ذات التاريخ المشترك مع العربية، ولذلك تظل تنتمي إلى ثقافة غريبة، وتتعذر استجابة القارئ العربي لدلالتها. ولم يكن من الممكن تقريب هذه الزهور إلى مداركنا «أو تَدجِينُها» (domestication) بمعادلتها بزهورٍ مألوفة لدى العرب، ولهذا اضطررت اضطرارًا إلى الإتيان بأسمائها المعرَّبة، وأقصى ما تمكَّنت منه من أجل الإيضاح قرن أسمائها بصفة «الزهر» وهي لا نحتاجها في الإنجليزية. فأما نوعا الزهر المذكوران هنا فهما ينبتان في شجيرات قصيرة، وكانا يرمزان في الآداب الأوروبية إلى الإخلاص والذكرى، وإلى الحزن والندم (أو التوبة) على الترتيب. وكان المعتقَد أنَّ زهر «إكليل الجبل» يُحصِّنُ المرء ضد الإصابة بالطاعون، وأنَّه يُنشِّط الذاكرة، ويحافظ على ما تحتويه، ومن ثَمَّ أصبح رمزًا للإخلاص، وكان يقدَّم في حفلات الزفاف إلى العروسين، وأما عُشبُ الفيجن فكان عشبًا طعمه مرٌّ، وكان الأطباء يصفونه ترياقًا للسموم، ويتناوله الناس باعتباره حافظًا للعفة و«الشرف».

[٧٠] «القرنفل والزهور الخارجات منه ذات الأشرطة» الأصل:

carnations and streaked gillyvors.

الكلمة الأخيرة تشير إلى نوع ما زلنا نسميه «القرنفل» أو «البمبة» (pinks) وهو نتيجة تهجين القرنفل بأنواع زهور أخرى، ولذلك فقد ترجمتها بالصورة الواردة في النص، وكانت فيها خطوط أو أشرطة نتيجة

وهي التي يقول بعض الناس إنَّها نغيلات الطبيعة أي بنات
سِفاح! ولستُ أزرع في حديقة ريفنا هذي الزهور!
ولا أحب أن آتي بشتلاتٍ صغيرة منها. (٨٥)

بوليكسنيس: ولماذا يا آنسة فاتنة تتجاهل يدُكِ زراعتها؟

برديتا:

لأنني سمعت أنَّ لونها[٧١] يشارك الإنسان فيه بالصَّنعة ...
مُهجِّنًا لها، منافسًا يد الطبيعة الخلَّاقة العظمى.

بوليكسنيس:

فليكن! لكنَّ أيَّ تحسين، لما صاغته هذه الطبيعة،
يكون بالصنائع التي أوحت بها الطبيعة! وهكذا فإنَّ هذه (٩٠)
الصَّنعة — وهي التي ذكرتِ أنَّها تضيف للطبيعة —
فنٌّ تُعلِّمنا مناهجه الطبيعة! وهكذا تَرَيْن يا فتاة رائعة
أنا نزوِّج دَوْحة برِّيَّة من غصن نبتٍ سامٍ[٧٢]
فإذ بها قد حمَلَتْ وأنبتت براعمًا رفيعة سامية.
وهكذا فإنَّ هذا الفن يصلح الطبيعة ... لا بل يُغيِّرها — (٩٥)
لكنَّ هذا الفن نفسه من الطبيعة.

برديتا: هذا صحيح.

ذلك التهجين الطبيعي، أي الذي يجري من دون تدخل بشري، ولذلك كان يُطلَق عليها نغيلات الطبيعة، بل وقيل إنَّها زهور مزيفة، والطريف أنَّ المعجم يورد معنى التزييف من ضمن bastard (OED a. 2a, 4) وقد يكون هذا هو المعنى المُراد، لولا أنَّ برديتا تتوسع في الدلالة الأولى. وكانت هذه تُستعمَل في إعداد النبيذ، وفي إعداد طاقات الزهور الخاصة بالاحتفالات، وخصوصًا حفلات التتويج.

[٧١] «لونها» تقصد لونها المتميز بالخطوط والأشرطة.

[٧٢] أن نقوم بتطعيم الدوحة بغُصنٍ من أحد النباتات السامية، وهو إجراء مألوف وشائع لدينا في بساتين الفاكهة (وقد مارسته بنفسي في «حديقتنا» في رشيد) أقول إنَّ الهدف من ذلك هو أن يستفيد النبت السامي من قوة نمو الدوحة وثباتها وثراء عصارتها؛ فيتكاثر ثمر النبت السامي. والتطعيم هو grafting، أو ما يشير إليه بوليكسنيس باسم «التزويج».

بوليكسنيس:

إذن لِتُثري يا فتاة حديقتك ... بكل زهرٍ خارج من القرنفل،
ولا تقولي إنَّها نغيلات!

برديتا:

بل لن أشُقَّ الأرض كي أغرسها! وموقفي هذا يُماثل موقفي (١٠٠)
لو أنني لوَّنتُ بالأصباغ وجهي ثم قلت إنني أرجو رضاء
هذا الشاب[٧٣] عنها ... وإنَّه لولا وجود هذه الأصباغ
ما تزوَّجَني! هذي إذن بعض الزهور: هذي
خُزامَى العشق[٧٤] والنعناع والصَّعتر[٧٥] والعترة.
هذا أذريون[٧٦] الجميل، وهو زهرٌ يُغلِق الجفون عندما تنام الشمس، (١٠٥)

---

[٧٣] «هذا الشاب» أي فلوريزيل.

[٧٤] «خُزَامَى العشق»: الخزامى (lavender) زهر معروف لدى العرب، يقول الأخطل الصغير (بشارة الخوري):

فلقد نام الندامَى والخزامَى   زَحَمَ الصبح الظَّلاما فإلاما

ونسميه بالعامية «لَوَنْضَهْ». ولما كان الخزامى مرتبطًا في الثقافة الإنجليزية بالحب، وخصوصًا بالصورة «الملتهبة» منه التي يشير إليها العرب بتعبير العشق، فإنَّ برديتا تشير إليه بهذه الصفة وهي Hot وهي الكلمة نفسها التي يصف بها ليونتيس ما يتصوره علاقة عشق بين زوجته وضيفه قائلًا Too hot وترجمتها هناك «شبق بالغ» (١ / ٢ / ١٠٩). ويورد بعض الشُّراح المحدثين تصنيفًا للزهور وفق نظرية الأخلاط أو الطبائع (humours) وهي النظرية التي تقول إنَّ للنبات أربعة طبائع: الحار والبارد والجاف والرطب، وإنَّ كل طبع يحدد البناء العضوي للنبات، وعلى هذا الأساس تكون للخزامى أربعة طبائع وفق نوع الخزامى، والنوع الذي تشير إليه برديتا ذو طبع حار ولذلك فهو خزامى العشق.

[٧٥] «الصعتر» (savory) كان من الأعشاب التي تُستخدَم في الطهي، وكذلك «العتر» وهو (marjoram) وإن كان الناس عادة يسمونه oregano.

[٧٦] «أَذَرْيُون» (marigold) واسمه اللاتيني (solsequium) وهي كلمة تعني «تابع الشمس» لأنَّ زهوره الصفراء الصغيرة تتفتَّح في الصباح وتُغلَق، أي تُطوى، في المساء، وهو يختلف تمام الاختلاف عن sunflower الذي نسميه عبَّاد الشمس، فالأخير له زهور كبيرة متفاوتة الألوان، وله بذور يُستخرَج منها الزيت.

ثم يصحو عندما تصحو وقد عَلَتهُ أدمعُ الندى! هذي
زهور وسط الصيف! وأظن أنَّها تُهدَى لمن في أوسط العمر![77]
أهلًا ومرحبًا بكما![78]

(تقدِّم الزهور إليهما.)

كميلو:

لو أنني من معجبيك لامتنعتُ عن تناول الطعام،
واكتفيتُ بالقُوت الذي ألقاه في مُحيَّاك الجميل. (١١٠)

برديتا:

بل لا تقل هذا، وإلا جاءك الهُزال حتى يعصف الشتاء بك!
(إلى فلوريزيل.)
والآن يا صديقي الوسيم! يا ليت عندي بعض أزهار
الربيع كي تناسب الشباب فيك. (إلى موبسا ودوركاس)
بل والشباب فيكِ وفيها! فأنتما لتحمِلان فوق
أفرع العذارى[79] من شعورِكما الشباب بل (١١٥)
وتزدادان عذرة وسحرًا! يا بروسربينا![80] يا بنت ربَّة الزراعة!

---

[77] – برديتا تؤكد لبوليكسنيس وكميلو، اللذين يتظاهران بأنَّهما هَرِمان، أنَّها تراهما في منتصف العمر، وأما الفتاتان موبسا ودوركاس (مثل فلوريزيل) فهما في شرخ الشباب.

[78] (٧٣–١٠٨) تُشير برديتا إلى كثير من الزهور والنباتات في الحدائق والحقول الإليزابيثية، وهي تُقدم النباتات دائمة الخضرة (٧٤–٧٥)، وتُشير إلى القرنفل الذي يظهر في مطلع الخريف (٨٢)، كما تُقدِّم إليهما أعشاب وزهور الصيف (١٠٤–١٠٥)، وتتحدث عن زهور الربيع التي تتمنى أن تكون لها (١١٨–١٢٦).

[79] «أفرع العذارى» (virgin branches) والواضح أنَّها تشير إلى شعر الرأس، ومن الطريف أنَّ الفرع بالفصحى قد يعني الشعر أيضًا، يقول شوقي:

ودخلتُ في ليْلَيْن فرعِكِ والدُّجى ولثمتُ كالصبح المنوَّر فاكِ

[80] (١١٦–١١٨) كانت بروسربينا (Proserpina)، في الأساطير الكلاسيكية، بنت كيريس (Ceres) ربَّة الزراعة، وقد اختطفها بلوتو «ديس» رب الموتى في عربته أثناء قيامها بجمع زهور الربيع، بما في ذلك

يا من أخافها هجوم ديسٍ — رب موتانا — فأسقطت زهورها
من حِجْرِها على مركبته! من بينها زهور النرجس الأصفر
تلك التي تجيء قبلما نرى تَجَاسر الخُطَّاف[٨١] عندنا على العودة،
وتأسرين بالجمال كلَّ ريح عاتية ... في شهر مارس! (١٢٠)
منها البنفسج في تواضعه[٨٢] وإن زادت محاسنه على
أجفان[٨٣] ربَّة الأرباب جونو ... وفاق عطره
أنفاس ربَّة الهوى فينوس![٨٤] منها زهور ربيعنا الحمراء[٨٥]

البنفسج والزنابق. والنص يشير إلى ذلك الرب باسم ديس (Dis) فالتزمت به، ورغم أنَّه ممنوع من الصرف، فقد صرفته في الشعر، خصوصًا لأنَّ الديسَ في الفصحى تعني الشجاع الشديد البأس، والديسةُ مؤنثة!

[٨١] الخُطَّاف (swallow) طائر مهاجر، لا يجرؤ على العود إلى مرابضه في الشمال إلا بعد اعتدال الجو في بداية الصيف.

[٨٢] «البنفسج في تواضعه» الصفة في الأصل dim ومعناها الافتقار إلى الألوان البراقة «كالنرجس الأصفر» والتواضع موحًى به كذلك من انحناء زهور البنفسج على سيقانها كأنَّها رءوس خاشعة، وتكاد تختفي عن العين. يقول وردزورث:

A violet by a mossy stone,
Half-hidden from the eye;

هي كالبنفسَج جنْب صخر مُعشِبٍ،
يُخفي عن العين البهاء.

وهذا يسهم في جعل البنفسجة زهرة غير ظاهرة وغير براقة (dim).

[٨٣] المقصود بالأجفان (lids) عيون جونو (Juno) ربة الأرباب (مجاز مرسل) وكانت شهيرة بجمالها، ويكثر الشعراء من التغزل في أجفانها.

[٨٤] «فينوس» يشير الشاعر إليها باسمها الآخر وهو كيثيريا (Cytherea) فاخترت الاسم المألوف للقارئ العربي، وكانت كما هو معروف ربة الحب، والتي وُلِدَت في جزيرة كيثيريا (Cytherea). وموجز قول الشاعر إنَّ البنفسج على تواضع مظهره أجمل من جونو، وأشهى عطرًا من فينوس.

[٨٥] «زهور ربيعنا الحمراء» (primroses) وهي زهور تتفتَّح في أوائل الربيع، ولكنَّها لا تبلغ مرحلة الثمر وإنبات البذور إلا عندما تُشاهِد رب الشمس «فيبوس» في مطلع الصيف، فإن لم تدركه ماتت، وهذا أصل الصورة الشعرية. فالعذراء التي تموت قبل الزواج كانت توصَف بأنَّها أصيبت بالمرض الأخضر (كلوروسيس Chlorosis) وهو حالة من حالات فقر الدم «الأنيميا» وهذه هي العلة التي تشير إليها

تلك التي تموت قبل زواجها، وقبل أن ترنو إلى الشمس التي
عَلَتْ واشتدَّ بأسُها! وتلك عِلةٌ تشيع ما بين العذارى! (١٢٥)
منها ورود ربيعنا الصفراء[٨٦] ... بكل تاج ملكي! من الزنابق من
جميع صنوفها والسوسن[٨٧] الفتَّان منها! يا ليت عندي ما
أُشكِّل باقة منه لكي أُبعثِرها مرارًا فوق صاحبي الرقيق!

فلوريزيل: كمثل نثْر الزهر فوق جسم ميتٍ؟

برديتا:

لا بل كمِثْلِ ربوة يُطارح الغرام بعضُنا بعضًا عليها! (١٣٠)
لا مثل جسم[٨٨] ميتٍ ... إلا إذا ما لم يكن للدفن،
بل ليعود حيًّا نابضًا وفي أحضاني! هيَّا خذوا زهوركم!
أظن أنني أؤدي الدور مثلما رأيتهم في مهرجانات الرعاة،
كل عيد عنصَرَة![٨٩] لا شكَّ أنَّ هذا الثوب من فوقي

برديتا في السطر ١٢٥، ولاحِظ أننا لا نعرف هذه الزهور هنا وإن تصادف أن أشار الشعراء إلى زهر الربيع فإنَّما يعنُون به كل أو أي الزهور. يقول محمد الأسمر:

زهر الربيع يُرى أم سادة نُجُب   وروضة أينعت أم حفلة عَجَب؟

[٨٦] «ورود ربيعنا الصفراء» (oxlips) هذه زهرة مهجَّنة من زهر الربيع الأحمر، انظر الحاشية السابقة، وزهرة صفراء فاقع لونها تُسمى «شفة البقرة» (cowslip) وتوصف بأنَّ لها تاجًا ملكيًّا بسبب طول ساقها وقوته، وما يميز الزهرة من شكل تاجي.

[٨٧] «السوسن» (Iris) تشير إليها برديتا باسمها الآخر وهو fleur-de-lis التي تعني حرفيًّا زهر الزنبق، ولكن النص يكتبها flower-de-luce وفق نطقها آنذاك.

[٨٨] كلمة جسد (corpus) باللاتينية تعني الجسم الحي أو الجثة. (OED n. 1) وتتلاعب برديتا بالألفاظ تأكيدًا لفطنتها الفطرية (ما دامت بنت ملك) وشتَّان ما نسمعه من الراعي وابنه، وما نسمعه من النبلاء والأمراء في المسرحية.

[٨٩] «كل عيد عنصرة» عيد العنصرة (whitsun) أصله white sunday أو حتى whitsuntide وهو الاسم الإنجليزي للكلمة اليونانية (التي دخلت اللاتينية) pentecost أي الأحد السابع بعد عيد الفصح (أو عيد القيامة عند المسيحيين)، وكان ذلك بداية الاحتفالات بالربيع، والكلمة اليونانية تعني اليوم الخمسين (بعد عيد الفصح). وكانت احتفالات الربيع تتضمن ضروبًا منوَّعة من الرقصات، وعروضًا تمثيلية شعبية

يُغيِّر من ميولي ومزاجي. (١٣٥)

فلوريزيل:

وكل شيء تفعلينه يفوق سابِقه! وعندما تُكلمينني حبيبتي
ودِدتُ لو كلَّمْتِنِي إلى الأبد! فإنَّما تنساب من شِفاهك الألحان
ليْتها تنساب دائمًا في البيع والشراء، في الإحسان والصدقة،
وفي الصلاة، بل في كلِّ تنظيمٍ لأحوالك.
وإن رقصتِ يا حبيبتي ودِدتُ لو أصبحتِ موجة (١٤٠)
في البحر حتى ترقصي على الدَّوام، بل لا تفعلي سِواه!
أي أن تظلِّي دائمًا تتقدمين[٩٠] كالأمواج لا سِواها!
وكلُّ شيء تفعلينه فريدٌ نابه في كلِّ شيء.
وهكذا يُتَوَّج الذي قد تفعلينه في هذه اللحظة؛
بحيث يغدو كلُّ فعلٍ تفعلينه مَلِكة![٩١] (١٤٥)

برديتا:

لا يا دروكليس![٩٢] لقد مَدَحْتني مدحًا مبالغًا فيه!
لولا شبابك والدم الذي يُطلُّ بالإخلاص منه،
وهما يؤكدان في وضوحٍ أنَّكَ الراعي الشريف الطاهر،
لكنتُ قد أوجستُ خيفةً بِحِكمتي أيا دروكلس الحبيب
مِن خَطْبِ ودِّي هكذا بمبالغات. (١٥٠)

فلوريزيل:

إني لأومن أنَّه لا شيء يدعو للمخاوف عندك.

يتقمص فيها الفتيان والفتيات أدوار الملوك والملكات، ومن المحتمل أن برديتا تُشير إلى هذه العروض في السطر ١٣٣.

[٩٠] «تظلي دائمًا تتقدمين» يحتفل الشُّراح بما يسمونه المفارقة بين «يظل» (أي يقف) ويتقدم بمعنى يتحرك، أي بين still وmove ولا مفارقة هنا، فالمعنى واضح واللغة تقبل هذا.

[٩١] يقصد «بالملكة» أنَّها فوق الجميع وحسب.

[٩٢] يا «دوركليس» – انظر حواشي الشخصيات رقم ٨.

وليس عندي أي شيء قد يثير مخاوفك.
لكنَّ رقصتنا تحِينُ الآن ... هيًّا وأعطِنِي يدك.
هيًّا كما يتعاهد القُمْري[٩٣] أن يظلَّ زوجاه بلا فراقٍ قط!

برديتا: أقْسمتُ هذا طبعُ ذاك الطائر الوفِيِّ! (١٥٥)

(يبتعد فلوريزيل وبرديتا، ويقترب بوليكسنيس من كميلو وباقي الحاضرين في مقدمة المسرح.)

بوليكسنيس (إلى كميلو):

هذي أجمل بنتٍ من أصلٍ ريفيٍّ تجري فوق الكلأ!
لا تفعل شيئًا أو يبدو منها شيء لا يُوحِي بمراتب أرفع منها،
بل أسمى من أن تسكن هذي البقعة!

كميلو:

قد ذَكَرَ لها شيئًا دفع الدَّم إلى خدَّيها! حقًّا هذي
ملكة لون اللبن الصافي والقشدة![٩٤] (١٦٠)

المهرج: هيًّا فليبدأ عزف الموسيقى!

---

[٩٣] «القُمريُّ» طائر من فصيلة الحمام، يُهاجر من مواطنه في أوروبا في مطلع الخريف، ليقضي الشتاء في السودان، ويمرُّ بمصر، واسم القمرية turtle-dove ولكن شيكسبير يُشير إلى الطائر باسم turtle وحسب، وهي كلمة تعني السلحفاة البحرية، وكنت حائرًا في سبب تسمية هذا الطائر بهذا الاسم حتى عرفت أنَّ هذا الطائر من الفرائس المفضَّلة للسلحفاة البحرية؛ إذ غالبًا ما يخطب الذكر الأنثى (التي تظل معه مدى الحياة) على شاطئ البحر، حيث تختبئ السلاحف تحت الماء في موسم التزاوج، وتنقض على العشاق أثناء مناجاتهم!

[٩٤] «لون اللبن الصافي والقشدة!» إن كانت برديتا راعية حقًّا فكان ينبغي، بسبب عملها خارج المنزل وتعرضها للشمس، أن تلفَّها الشمس وتكسوها بعض السمرة، وكانت هذه السمرة آنذاك علامة من علامات انخفاض المنزلة، ولكن بشرة برديتا بيضاء ناصعة مثل بشرة فتيات القصر الملكي؛ إذ يبدو الدم في خديها حين تشعر بالخجل. (١٥٩).

دوركاس:

موبسا ستكون رفيقتك الآن! لكن فلتجعلها تأكل بعض
الثوم ... حتى تحسُن رائحة القُبُلات![٩٥]

موبسا: عَبَّرتِ أنتِ عن حقيقتك![٩٦]

المهرج:

كُفَّا عن ذلك! بل لا تزيدا كلمة! إنا محافظون ها هنا (١٦٥)
على حُسن الخُلُق![٩٧] هيَّا اعزفوا الموسيقى.

(تبدأ الرقصة التي يشارك فيها الرعاة ذكورًا وإناثًا، ومن بينهم فلوريزيل وبرديتا، وتنتهي، ويخرج الرعاة الراقصون.)

بوليكسنيس:

أرجوكَ أيُّها الراعي الكريم قُل مَن ذلك الراعي الوسيم؟[٩٨]
أعني الذي يُشارك الرقصَ فتاتك.

الراعي:

يدعونه دروكليس. كما يقول في تفاخرٍ بأنَّه

---

[٩٥] أي إنَّ أنفاسها كريهة إلى الحد الذي يُحَسِّنُ الثوم نفسه من رائحتها!

[٩٦] «عبرت أنت عن حقيقتك!» الأصل يقول ما معناه بالعامية «شوف مين اللي بتتكلم!» أو «بُصي لنفسك يا اختي!» أو «أما نكتة! بطَّلوا ده واسمعوا ده!»

[٩٧] لاحِظ أنَّ المهرج هو الذي يلوم الفتاتين على البذاءة!

[٩٨] (١٦٢–١٦٧) في شيكسبير، كقاعدة عامة، تتحدث الشخصيات الدنيا نثرًا، والشخصيات العليا نظمًا، وعندما يَرُدُّ هؤلاء على من هم أقل منزلة منهم يردُّون بالنثر أيضًا، ولكن هذه القاعدة لا تُراعى في بعض المواقع في هذا المشهد؛ إذ يتحدث الجميع بالنظم غير المقفَّى. وهذا هو ما نشهده في بعض السطور المبينة ١٦٢–١٦٧ فهي منظومة رغم كتابتها نثرًا في طبعة الفوليو. كما يتضمن النص المسرحي حالات أخرى للنظم شكليًّا (أي على الصفحة) وهو في حقيقته نثر، وقد اهتديت بآراء كبار النقَّاد والمحررين في التمييز بين هذا وذاك، واستنادًا بطبيعة الحال إلى ما أعرفه عن إيقاع هذا وذاك.

لديه أرضٌ من مراعٍ شاسعة. لكن هذا ما يقوله (١٧٠)
وإنَّني أصدِّقه! والحق أنَّه يبدو عليه الصدق فعلًا!
يقول إنَّه يحب بنتي! وذاك ما أعتقده.
فلَمْ يحدِّق البدر المنير ليلة في ماء هذا البحر،
مثلما يقف الفتى ليقرأ الذي كُتِب — إن صحَّ تعبيري —
بعينيْ ابنتي! وإن أردتَ قولي الصريح واضحًا فإنني (١٧٥)
أقول إنني لا أستطيع أن أرى من منهما
يزيد حُبُّه ولو بِقُبْلة عن صاحبه!

بوليكسنيس: ما أكبر البراعة التي تَزِين رقصها!

الراعي:

بل إنَّ هذا شأنها في كل ما تفعل — حتى ولو
ذكرت ذاك أنا — فلا يليق بي امتداح بنتي![٩٩] (١٨٠)
إذا ما اختار الاقتران بها دروكليس
فسوف تأتيه بما لا يحلم الفتى به.[١٠٠]

(يدخل خادم.)

الخادم:

يا سيدي! لو قُدِّر لك وحسب أن تسمع البائع الجوال عند
الباب، فلن تعود للرقص مرة أخرى على أنغام الدف
والمزمار! كلَّا، ولن تثير موسيقى القِرَب! إنه يغني من (١٨٥)
الألحان مسرعًا بأكثر مما تستطيع عدَّ النقود! إنه ينطقها كأنما
ابتلع المواويل بلعًا! وآذانُ الجميع تستجيب إلى ألحانه!

---

[٩٩] «فلا يليق بي امتداح بنتي» الأصل «واللياقة تدعوني إلى الصمت» فأتيت بالمقصود.

[١٠٠] أي سوف تدفع له «مهرًا ضخمًا» بفضل ثراء أبيها وثرائها شخصيًّا؛ فالعروس هنا هي التي تدفع المهر للعريس.

المهرج:

لم يأت في لحظة أنسب من هذه! مُرْهُ أن يدخل! فإن حبي
للمواويل زائد لا يوصف، إن كان الموضوع محزنًا والكلمات
ذات لحن مرح، أو كان الموضوع بالغ المرح واللحن حزين (١٩٠)
شجي![١٠١]

الخادم:

لديه أغانٍ للرجال والنساء من كل الألوان. ولن يفوقه
الخردواتيٌ[١٠٢] في انتقاء القفاز الذي يناسب أيدي زبائنه. لديه
أجمل أغاني العشق للعذارى، وتخلو تمامًا من البذاءة، وهو (١٩٥)
أمر غريب، ما دامت لديه أبيات لطيفة يردِّدها الجمهور بعد
كل مقطعٍ فيها الهُراء والهَذَرُ، مثل الطُمها واضرَبها، وهي
التي قد تدفع الأوغاد للصياح صيحات بذيئة وإدخال
فجوات قذرة في الموضوع، مما يذكِّرنا بالأغنية الشائعة التي
تغنيها العذارى إجابة عليه «لا تؤْذِني يا أيها الرجل (٢٠٠)
الكريم!» وهكذا يقاطِعنه، ويحتقِرنه، بقولهن «لا تؤذني يا
يا أيها الرجل الكريم!»

بوليكسنيس: هذا رجل رائع![١٠٣]

---

[١٠١] (١٨٩–١٩٠) من المفترض أن تبدو ذائقة المهرج في المواويل «فظة» أو عجيبة وحسب، ما دام يحب سماع الموضوعات المحزنة مُلَحَّنة تلحينًا مرحًا والعكس، وهذا صحيح، ولكن الواقع التاريخي يقول إنَّ الموضوعات الدينية كانت تُلحَّن بألحان الأغاني الراقصة القديمة، وربما كان الهدف إثارة الدهشة لهذا التضاد أو التناقض.

[١٠٢] «الخردواتي» (milliner) التي تعني اليوم مصمِّم وبائع القبعات النسائية، والمعنى الاشتقاقي للكلمة هو النسبة إلى بلدة ميلانو الإيطالية، وتطور هذا المعنى الذي يُفيد من يبيع الملابس والقبعات المصنوعة في ميلانو فأصبح يعني «الخردواتي» في عصر شيكسبير قبل أن يقتصر على ما يُفيده هذا اللفظ حاليًّا (OED n. 2a).

[١٠٣] «هذا رجل رائع!» التعبير ساخر، وقد يُشير إلى الخادم أو إلى البائع الجوَّال.

المهرج:

صدقني! أنت تتحدث عن شخص عجيب مغرور! هل
لديه أية بضائع جديدة؟ (٢٠٥)

الخادم:

لديه شرائط زينة بجميع ألوان قوس قزح،[١٠٤] وأربطة بعُقَدٍ لا
يستطيع جميع المحامين في بوهيميا أن يَحُلُّوها مهما تبحروا في
العلم، وإن كان يشتريها بالجملة! وأشرطة قطنية خشنة،
ولفائف من الخيش والكتان والقطن، والمنسوجات الريفية،
بل إنه يترنَّم بها كأنما كانت أربابًا أو ربات! حتى لتخال أنَّ (٢١٠)
القميص المطرز ملاك! وهو يتغنى بجمال أسورة كُمِّ
القميص والزركشة التي على الصدر!

المهرج: أرجوك أدخله إلينا ... ولينشد شيئًا أثناء قدومه.
برديتا: حذِّره من استخدام أية كلمات بذيئة في أغانيه. (٢١٥)
(يخرج الخادم.)

المهرج:

بعض هؤلاء الباعة الجوالين لديهم أكثر مما تتصورين يا
أخت.

برديتا: نعم أيها الأخ الكريم! أو ما تكثرت بتصوره.

(يدخل أتوليكوس لابسًا لحية مستعارة وحاملًا جعبته ويغني.)

أُتوليكوس (يغني)**:**

لديَّ مناديل بيضاء في لون ثلج الشتاء (٢٢٠)
وأقمشة حالكات السَّواد كغربان هذا الفضاء

[١٠٤] «جميع ألوان قوس قزح» كان التعبير من الأمثال السائرة.

وقُفَّاز كل يدٍ ذو أريجٍ يفوح بروح الورود[١٠٥]
وأقنعة[١٠٦] للوجوه وكلِّ الأنوف وكلِّ الخدود،
أساور محكمة من عقيق، قلائد من كهرمان،[١٠٧]
عطورٌ يَزِين شذاها الرهيف خدور الحِسان،[١٠٨] (٢٢٥)
وأوشحة وُشِّيَت بالنضار، وأحزمة للخصور النحيلة
يقدِّمها العاشقون الشباب إلى كل بنت جميلة.
دبابيس أو قُضُب من حديد وصلب،[١٠٩]
فذلك عند العذارى شديد الطلب.
تعالوا اشتروا أقدموا واشتروا (٢٣٠)
وإلا ستبكي أحِبَّتُكم يا شباب اشتروا.

المهرج:

لو لم أكن أُحبُّ موبسا ما اشتريتُ شيئًا فأخذت مني مالًا!
لكنها ما دامت تأسرني برباطٍ شديد، فسوف تربط لي بهذا
الرباط بعض الأشرطة والقفازات.[١١٠]

موبسا:

كنتَ وعدتني بشرائها لي قبل العيد! لكنني أقبلها الآن على (٢٣٥)
أية حال!

دوركاس: كان قد وعدك بأكثر من ذلك! وإلا كان محدثي كاذبًا!

موبسا:

لقد أعطاكِ كل ما وعدك. وربما أعطاكِ ما يزيد على ذلك

---

١٠٥ كانت القفازات في العادة معطَّرة.

١٠٦ كانت الأقنعة التي تُلبَس للزينة جديدة نسبيًّا في إنجلترا آنذاك.

١٠٧ «كهرمان» (amber) كان يُستخدَم في صناعة القلائد والعقود.

١٠٨ «خدور الحسان» هذا هو المقصود بتعبير lady's chamber.

١٠٩ في هذا السطر تورية واضحة.

١١٠ (٢٣٣–٢٣٤) يتلاعب المهرج بكلمة «يربط» ومشتقاتها.

(في بطنك)! وسوف يجلب لك العار عندما (تلدينه)[١١١]
وتردينه إليه! (٢٤٠)

المهرج (غاضبًا):

ألم تعد لدى هذه النساء أخلاق؟ وهل يكشفن عن
العورة مثل الوجه؟ ألا تختلين بأنفسكن قط للتهامس بهذه
الأسرار، وقت حليب الأبقار، أو قبل الذهاب إلى الفراش،
أو أمام أفران الخبيز، حتى تُرْغَمْنَ على الثرثرة بها أمام جميع (٢٤٥)
الضيوف؟ أحسنتْ النساء الآن بالتهامس! فلتمسك كلٌّ
لسانها ولا تنطق بلفظ آخر!

موبسا:

أمسكتُ لساني! اسمع! كنتَ وعدتني بمنديل حريري
متعدد الألوان وقفاز جميل. (٢٥٠)

المهرج:

ألم أقل لك كيف تعرضتُ للخداع في الطريق وسرقة كل
نقودي؟

أُتوليكوس:

بالفعل يا سيدي، المحتالون منتشرون، ويجدر بالرجال إذن
أن يأخذوا حذرهم.

المهرج: لا تحش أنت شيئًا يا رجل، فلن يُسرَق منك شيء هنا. (٢٥٥)
أُتوليكوس: أرجو ذلك يا سيدي فمعي بضائع كثيرة ثمينة.
المهرج: ماذا لديك الآن؟ مواويل مطبوعة؟

[١١١] (٢٣٨–٢٤٠) استكملت المحذوف بوضع الكلمات بين أقواس.

موبسا:

أرجوك أن تشتري لي بعضها! فأنا أحب المواويل المطبوعة،
وأقسم بحياتي، فإننا نثق عندها في صدق ما تحكيه. (٢٦٠)

أُتوليكوس:

هذا موَّالٌ يحكي قصة وُضِعَت على لحن بالغ الحزن؛ إذ
يقصُّ كيف وَلَدت زوجة أحد المرابين[١١٢] عشرين كيسًا من
النقود في بطن واحد، وكيف كانت تتوحم على أكل رءوس
ثعابين سامة وضفادع بشرية مُقطَّعة مشوية! (٢٦٥)

موبسا: وهل هذه قصة حقيقية في رأيك؟
أُتوليكوس: بل حقيقة فعلًا، ولم يمضِ عليها إلا شهر واحد.
دوركاس: لا قدَّر الله أن أتزوج مُرابيًا.
أُتوليكوس:

وها هو ذا اسم الداية المطبوع على الموَّال: السيدة ثرثارة
هانم،[١١٣] إلى جانب أسماء خمس زوجات محترمات أو ست كُنَّ (٢٧٠)
حاضرات. ولماذا أتجول حاملًا أكاذيب؟

موبسا (إلى المهرج): أرجوك أن تشتريها الآن؟
المهرج:

دعك من هذه الآن! ولنرَ المزيد من المواويل أولًا. سوف
نشتري الأشياء الأخرى حالًا.

---

[١١٢] كان الرِّبا مسموحًا به قانونًا، وإن كان الرأي العام يستنكره، وبغض النظر عن استحالة ما يدعيه أتوليكوس، فإنَّ ولادة أكياس نقود كان يمكن أن تبدو عقابًا إلهيًّا خارقًا للمُرابي، وقد يمثِّل توحم زوجة المرابي بأكل أطعمة سامة جانبًا من هذا العقاب.

[١١٣] (٢٦٩–٢٧٠) «السيدة ثرثارة هانم» الأصل Mistress Tale-porter أي ناقلة الحكايات (الغريبة) أو النمامة. والاسم فيه تورية بين tale وصوت نطقها الذي قد يعني tail وكانت له دلالة خارجة.

أُتوليكوس:

هذا موَّال آخر يحكي قصة سمكة ظهرت يوم الأربعاء، في (٢٧٥)
اليوم الثمانين من شهر أبريل، على ارتفاع أربعين ألف قامة[١١٤]
فوق الماء، ويُنشد هذا الموَّال لانتقاد قسوة قلوب العذارى.
وكان يقال إنَّ هذه السمكة كانت امرأة ثم مُسِخَت سمكة
باردة[١١٥] لأنَّها رفضت التجاوب جسديًّا مع عاشق لها. إن قصة (٢٨٠)
الموَّال مؤلمة جدًّا، وحقيقية.

دوركاس: حقيقية فعلًا في رأيك؟
أُتوليكوس:

أقرَّ بصدقها خمسة قضاة، ووقَّعوا على ذلك، إلى جانب عدد
من الشهود يزيد عمَّا تتسع له حقيبتي.

المهرج: دعك منها أيضًا. هات غيرها. (٢٨٥)
أُتوليكوس: هذا موَّال مرح، لكنه بالغ الجمال.
موبسا: أفضِّل المواويل المرحة.
أُتوليكوس:

ولكنَّ هذا ذو مرح فائق، ويُغنَّى على لحن الأغنية المعروفة،
عذراوان تنافستا في حب رجل. لا تكاد توجد عذراء في (٢٩٠)
غرب البلد لا تغنيها. إنَّها مطلوبة وأؤكد لكم.

موبسا:

نستطيع أن نغنيهما معًا، إذا غنيتما الدور الذي سوف أحدده
لكما، فهي تحتاج إلى ثلاثة أصوات.

---

[١١٤] «على ارتفاع أربعين ألف قامة» أي ٧٣ كيلومترًا في الهواء!

[١١٥] (٢٧٩–٢٨٠) «سمكة باردة» كان هذا التعبير يُطلَق على المرأة التي تتسم بالبرود الجنسي، أو على أي شخص يفتقر إلى الإحساس.

دوركاس: قرأنا الأغنية وحفظنا لحنها منذ شهر. (٢٩٥)

أُتوليكوس: أستطيع تأدية دوري؛ فأنتما تعرفان أنَّها صنعتي، هيا! فلنبدأ.

(يغنون.)

أُتوليكوس:

ابتعدوا يلزمني أن أرحل؛
حيث يناسب كلًّا أن يجهل.

دوركاس: أين إذن؟ (٣٠٠)

موبسا: قل أين؟

دوركاس: أين إذن؟

موبسا:

من أجل وفائك بيمين الأبرار،[١١٦]
أفصح لي عن كلِّ الأسرار.

دوركاس: وأنا أيضًا دعني أمضي معكما. (٣٠٥)

موبسا:

لا تنزل عند الطاحون أو البيت المهجور؛
إن تنزل في هذا أو ذاك تُصِبْك شرور.

أُتوليكوس: لا هذا أو ذاك.

دوركاس: عجبًا! لا هذا أو ذاك.

أُتوليكوس: لا هذا أو ذاك. (٣١٠)

دوركاس: أقسمت بأنَّك أصبحت غرامي.

موبسا:

وحلفت على ذلك لي وأمامي،
وإذن أين ستمضي؟ قل أين؟

---

[١١٦] (٢٨٩–٣١٣) تقدم طبعة آردن النوتة الموسيقية لهذه الأغنية إلى جانب مقاطع أخرى منها في ملحق خاص، وتقول إنَّها عُثِر عليها في مخطوط محفوظ.

المهرج:

سوف نغني هذه الأغنية لآخرها بأنفسنا بعد قليلٍ؛ فوالدي
منهمك في حديث جاد مع الأستاذ، ولا نريد إزعاجهما. هيا! (٣١٥)
احمل حقيبتي واتبعني الآن. أيها الفتاتان سوف أشتري لكما
معًا بعض الأشياء. واسمح لنا أيها التاجر باختيار ما نريد،
أولًا. اتبعاني يا بنات!

(يخرج ومن خلفه دوركاس وموبسا.)

أُتوليكوس:

وسوف تدفع الثمن الكبير لها!
(يغني.)
هل تشترين شرائطًا لحُلَّتِك، (٣٢٠)
أو زركشات تطريز هنا لِبِزَّتك،
يا حُلوتي وبطَّتي الجميلة الخلَّابة؟
هل تشترين أي خيط أو حرير،
أو زينة لرأسك الحلو الصغير،
من أحدث الأصناف والرهائف الجذَّابة؟ (٣٢٥)
إذن إلى البيَّاع أقدِمِي هنا،
فإنَّه بالمال يأخذ الكثير عندنا،
ويستجيب كلُّ شيء للنقود أيَّما استجابة!

(يخرج أتوليكوس.)

(يدخل خادم.)

الخادم:

يا سيدي! وصل ثلاثة عربجية،[١١٧] وثلاثة رعاة، وثلاثة رجال

---

[١١٧] «عربجية» لم أجد خيرًا من هذا اللفظ العامي ترجمة لكلمة carters، فهو يجمع إلى جانب الدلالة على الصنعة إيحاءً بالموقع الاجتماعي المنخفض.

من رعاة الأبقار ومثلهم من رعاة الخنازير، وقد لبسوا جميعًا (٣٣٠)
جلود الماعز الخرافي — الساتير — ذات الشعر الكث.
ويقولون إنَّهم بهلوانات،[١١٨] وقد أدوا بعض الرقصات التي
تقول الفتيات إنَّها تتكوَّن من خليط الرقص والقفز! ربما
لأنهن لا يشتركن فيها! ولكنهم يعتقدون أنَّهم، إن لم تكن
حركاتهم زائدة الغِلظة عند من لم يعتادوا غير لعب الكرة (٣٣٥)
الهادئ، يستطيعون إمتاع المشاهدين كثيرًا.

الراعي:

مُرْهُم أن ينصرفوا! لن نشاهد أيًّا من ذلك. لقد رأينا ما
يكفي من التنطيط الأحمق! (إلى بوليكسنيس) أعلم يا سيدي
أننا أرهقناك.

بوليكسنيس:

بل أرهقتَ من يُمتِعُوننا. أرجوك! دعنا نشاهد المجموعات (٣٤٠)
الأربع من ثلاثيات الرعاة!

الخادم:

تقول إحدى المجموعات الثلاثية يا سيدي بلسانها إنَّ
أفرادها رقصوا أمام الملك،[١١٩] ويقول أحد هؤلاء الثلاثة،
وليس أسوأهم، إنَّه وثب في الهواء إلى ارتفاع ثلاثة أمتار
وثمانين سنتيمترًا على وجه الدقة!

[١١٨] «بهلوانات» أي لاعبو أكروبات، والكلمة الإنجليزية (saultiers) مشتقة من الفرنسية (sauter) بمعنى يقفز. والخادم يخلط بينها وبين satyrs وقد أتيت بالدلالتين جميعًا، خصوصًا لأنَّ الإرشاد المسرحي بعد السطر ٣٤٧ ينص على الدلالة الثانية صراحة.

[١١٩] «أمام الملك» أي أمام بوليكسنيس، وربما كانت في ذلك إشارة إلى رقصة الساتير في الماصك الذي كتبه جونسون بعنوان أوبرون وسبقت الإشارة إليه.

الراعي:

كف عن هذرك! ما دام يُسعد هؤلاء الكرام أن يشاهدوهم، (٣٤٥)
ادعهم للدخول، هيا وأسرع!

الخادم: إنَّهم بالباب ينتظرون ... سيدي!

(يُدخل الخادم الراقصين الريفيين الاثني عشر، لابسين أردية الماعز الخرافي، ويرقصون على أنغام الموسيقى.)

(يخرج الخادم والراقصون.)

بوليكسنيس (إلى الراعي):

يا والدي! لَسوف تعرف المزيد عن هذا بوقتٍ لاحقٍ.[١٢٠]
(إلى كميلو)
ألم يزِد هذا عن الحدِّ؟ بل حان أن ينفصلا.
إنِّي أرى الرَّاعي العجوز ساذجًا ويُفضي بالكثير! (٣٥٠)
(إلى فلوريزيل)
قل كيف حالك أيُّها الراعي الوسيم؟ القلب مشغولٌ لديكَ بما
يلهيكَ عن حفل الصِّحاب! بالحق في شبابي عندما
طارحتُ أحبابي الغرامَ مثلك كنت أُهدي للفتاة
جميع أصناف الحُلي التافهة. لو في مكانك كنتُ أنهب ما
لدى الجوَّال من كنزٍ حريري! ولَكنتُ أغدقه عليها؛ (٣٥٥)
كي أنال به رضاها. لقد تركته يمضي،
ودون شراء شيء منه. فإن أبَتْ حبيبتُك
إلا إساءة فهم إحجامك، أو فسَّرته بأنَّه
نقصٌ بحبك أو سخائك، فلَسوف تعجز عن

[١٢٠] يظهر من آخر عبارات في هذه المحادثة أنَّ بوليكسنيس قد أطلع الراعي على هويته بعد استفسار الراعي أثناء رقص الراقصين.

إجابتها بشيء مقنع، وعلى الأقلِّ إذا حَرَصتَ على (٣٦٠)
دوام سعادة المحبوب لك.

فلوريزيل:

إني لأعرف أيُّها الشيخ الكريم بأنَّها ليست ترى
لبضائع الجوَّال أيَّة قيمة. أما هداياها التي تطلبها
فإنَّها مكنونة في القلب. ولقد وهبته من قبل
إيَّاها، ولكن لم أسلِّمه إليها![١٢١] (٣٦٥)
(إلى برديتا)
أرجوك أن تُصغي إليَّ، وقد وعدتكِ بالوفاء مدى الحياة،
وأمام هذا الشيخ؛ إذ يبدو كذلك أنَّه عرف المحبَّة في صباه،
هاتي يدك! هذي تُضاهي في نعومتها وسحر بياضها[١٢٢] زَغَبَ
الحمام ... أو سِنَّ إثيوبي[١٢٣] ... أو الثلوج[١٢٤] في مرابع الشَّمال
حيث صفَّتها الرياح العاصفات مرَّتين فزاد عُمق بياضها. (٣٧٠)

بوليكسنيس:

فما الذي يَتلو إذن هذا؟
(إلى كميلو)
ما أجمل البياض؛[١٢٥] إذ يضفيه من جديد فوق هذه اليد البيضاء!
(إلى فلوريزيل)
لقد أفسدتُ تركيزك! لكن إلى الإفصاح عن هواك!
دَعني إذن أُصغي إلى إعلانك الرَّسمي.

---

[١٢١] «لم أسلِّمه إليها» أي لم أخطبها رسميًّا بعد.

[١٢٢] الغزل تقليدي، ولكنَّه يدعو للدهشة هنا؛ فأيدي الرعاة عادة لا تكون بالوصف الذي يصفه فلوريزيل.

[١٢٣] «إثيوبي» المقصود أي بشرة سمراء، وخصوصًا من أفريقيا.

[١٢٤] الثلوج التي تُصَفِّيها الرياح من أيَّة شوائب فتصبح بيضاء إلى أقصى حدٍّ ممكن.

[١٢٥] أي إنَّ وصف فلوريزيل لبياض يَدَي برديتا زادهما بياضًا.

فلوريزيل: اسمع وكن عليَّ شاهدًا! (٣٧٥)
بوليكسنيس: وهل لجاري أن يشاركني؟
فلوريزيل:

وغيره، وكلُّ من في الأرض والسماء أجمعين! لو أنني
كُلِّلتُ من فوق الملوك كلَّهم،[١٢٦] وفزت بالسلطان والجبروت.
لو أنَّ لي وسامة تفوق كلَّ شخص يستطيع بَهْرَ الأعين،
لو أنَّ لي العلم الذي يصاحب الجبروت فوق كل رجل؛ (٣٨٠)
فلن أُعِزَّ ذاك كله من دون حبِّها! بل إنني أُسخِّر الهبات كلها
من أجل خدمتها! هذا وإلا فلتضِع جميعها مني!

بوليكسنيس: عرضٌ جميل!
كميلو: هذا يُظهِر عُمق العاطفة.
الراعي: لكن يا بنتي ... أتقولين له هذا نفسه! (٣٨٥)
برديتا:

لا أقدِر أن أنطق شيئًا يتمتَّع بجمال كلامه ... أو مقصده.
لكنِّي حدَّدت بمقياس خواطر نفسي مقدار نقاء خواطره.

الراعي:

تصافحا إذن على الصفقة ... وأنتما ... من أصدقاء لستُ
أعرفهم[١٢٧] ... كونا من الشهود ها هنا! إنِّي وهبت بنتي له!
وسوف أجعل ما تُزفُّ به مساويًا لما يقدِّمه من المهر! (٣٩٠)

---

[١٢٦] «كُلِّلتُ من فوق الملوك كلهم» الأصل most imperial monarch أي غدوت أفوق الملوك جميعًا في اتساع المملكة، وهذا ما سوف يحدث في النهاية حين يُكَلَّلُ فلوريزيل ملكًا على بوهيميا وصقلية معًا! وذلك طبعًا مع برديتا، حفيدة إمبراطور روسيا.

[١٢٧] (٣٨٨–٣٨٩) «لست أعرفهم» يبدو أنَّ الراعي لم يدرك حقيقة هوية بوليكسنيس وكميلو، رغم ما قاله له الملك فيما يبدو (انظر الحاشية على ٣٤٨ أعلاه).

فلوريزيل:

لا بد أن يكون ذاك ما يزينها من الفضيلة؛
فعندما يموت والدي سيربو ما يئول لي
عمَّا رأيت في المنام يومًا ما. وسوف يكفل اندهاشك!
لكنني أقول هيَّا! أعلِن بحضرة الشهود خطبتنا![١٢٨]

الراعي: هات يدك! وهاتِ يا بنتي يدك! (٣٩٥)
بوليكسنيس: أرجوك يا شاب انتظر. فهل لديك والد؟
فلوريزيل: نعم، ولكن ما تريد منه؟
بوليكسنيس: هل له علم بهذا؟
فلوريزيل: لا يعلم، بل لن يعلم.
بوليكسنيس:

أعتقد بأنَّ الوالد أفضل ضيفٍ يغشى مأدبة زفاف ابنه! (٤٠٠)
أرجو وأكرر سؤلي: أفلم يدْهَم
والدَكَ العجزُ عن التفكير العقلاني؟
أفلم يصبح خرِفًا بتقدُّمه في السن
وأمراض نالت منه؟ هل يقدر أن يتكلم؟ أن يسمع؟
ويميز بين الأفراد؟ ويناقش أحواله؟ (٤٠٥)
أفلا يرقد بفراش العجز؟ ويكرر ما فعل بمهد طفولته؟

١٢٨ أعلن بحضرة الشهود خطبتنا» هذا إيذان بأنَّ طقوس الخطبة توشك أن تصل إلى ذروتها، ومن ثَمَّ يطلب الراعي الجمع بين الفتى والفتاة باعتبار ذلك دليلًا على عقد زواج صالح يُسمَّى عقد الحضور (de praesenti) إذا جرى في حضرة شهود، وهو عقد ملزم، يكفل القانون المدني صلاحيته للربط بين الزوجين حتى من دون احتفال رسمي بالزفاف في الكنيسة، ومن ثَمَّ فهو معترف به في القانون الفقهي، كما كان الحال في مصر في القرن التاسع عشر. وتبدأ الطقوس بأن يأخذ فلوريزيل يد برديتا للنطق بالعهد (وقد حدث هذا عند السطر ٣٦٥ و٣٦٨ عندما قال لها «هاتي يدك»!) وبعدها تعلن برديتا موافقتها (٣٨٦–٣٨٧) وكانا فعلًا يوشكان على إبرام العقد الرسمي بتشابك الأيدي (٣٨٨ و٣٩٥) لولا تدخل بوليكسنيس في اللحظة الحاسمة (٣٩٦). وإذن فإنَّ العهد الخاص أو الوعد بالزواج بصفة خاصة يمكن إبطاله وإلغاؤه على عكس «عقد الحضور» المشار إليه، وفي طوق بوليكسنيس التفريق بينهما استنادًا إلى التفاوت (الظاهر) في المكانة.

فلوريزيل:

لا يا مولاي الفاضل. فلديه من الصحة والقوة ما
يربو عن معظم من في عمره.

بوليكسنيس:

أقسمت بلحيتي البيضاء، إذا كان الأمر كذلك،
كنت تسيء إليه إساءة ولدٍ عاقٍّ لأبيه (٤١٠)
إلى حدٍّ ما.[١٢٩] العقل يقول بأنَّ الولد له حقٌّ
في أن يختار له زوجة! لكنَّ العقل الراجح يقضي
أيضًا بمشاركة الوالد بمشورته في هذا الأمر ... فالوالد لا
فرح له إلا أن يُنجِب أبناء صالحة.

فلوريزيل:

سلَّمت بصحة هذا كله. لكن لديَّ من الأسباب الأخرى (٤١٥)
يا مولاي الفاضل ما لا تجدر معرفتك به ... وتبرِّرُ
إحجامي عن إطلاع أبي بالحقِّ على هذا الأمر.

بوليكسنيس: أخبره به.
فلوريزيل: بل لن يعرف.
بوليكسنيس: أرجوك بأن تخبره. (٤٢٠)
فلوريزيل: كلا؛ فالواجب ألا يعرف.[١٣٠]

---

[١٢٩] (٤١٠–٤١١)«إساءة ولد عاق لأبيه إلى حدٍّ ما» الأصل يقول:

… a wrong/something unfilial.

والكلمة الأخيرة من ابتكار شيكسبير، ولا يورد المعجم مثالًا سابقًا على هذا الاستخدام.

[١٣٠] (٤١٨–٤٢١) في الترجمة العربية تبدو هذه سطورًا قصيرة، ولكن الأصل يضم السطر ١٨ إلى السطر ١٧، ويمكن قراءتهما معًا دون إخلال بالوزن، والأصل أيضًا يكتب السطور الثلاثة ١٩–٢١ كأنَّما تشكِّل سطرًا شعريًّا واحدًا، وللقارئ أن يقرأها معًا حتى يدرك ما أعني. والنظم في شيكسبير دَوَّارٌ إلى حدٍّ ما، وهو ما يتجلى في الترجمة العربية؛ إذ قد تتصل التفعيلة العربية بين سطرين مثلما تتصل العبارات في

بوليكسنيس: ولدي! أخبره فلن يحزن إن عرف عروسك.
فلوريزيل: الواجب ألا يعرف ... هيا! اشهد عقد زواجي!

(بوليكسنيس يُزيل اللحية المستعارة وسائر مظاهر التنكُّر.)

بوليكسنيس:

تقصد عقد طلاقك يا شاب! يا من لا أجرؤ أن أدعوه
ولدي! إنَّك أحقر من أن أعترف هنا بك! هل ترث الملك (٤٢٥)
فتهوى راعية تحمل خطَّافًا؟[131]
(إلى الراعي) يا شيخًا خائن! يؤسفني أنِّي
لن أفلح بالشنق سوى أن أُنقص من عمرك أسبوعًا!
(إلى برديتا)
يا ساحرة فائقة شابة! لا شكَّ بعلمِك أنَّ المأفون أمير!

الراعي: واهًا لك يا قلبي!
بوليكسنيس:

وغدًا سآمر أن يُشوَّه حُسنك الباهي لكي (٤٣٠)
يزداد حِطة عن موقعك!
(إلى فلوريزيل)
وأنت أيُّها الغلام الأحمق! لو أنَّني عرفت يومًا ما
بأي آهةٍ[132] تندُّ منك بعد أن تفارق الصغيرة التافهة
— وذاك ما سأكفله — فسوف تُحرَم الميراث للعرش،

نظم شيكسبير ما بين عدة أسطر، وقد تنتهي في منتصف السطر، وإن كان هذا قد أصبح مألوفًا إلى حدٍّ ما في شعر التفعيلة العربي الحديث.

[131] «راعية تحمل خُطَّافًا» كان «الخطاف» رمز الراعية، ولكن الكلمة تفيد أيضًا الكُلَّاب الذي اصطادت به برديتا فلوريزيل.

[132] «بأيَّ آهةٍ» يقصد آهات التألم لفراق المحبوبة، أو أنَّات العذاب، والأصل آهة (sigh) لا أنه (groan).

وسوف أنكر الأبوَّة ... لا بل وكلَّ ألوان القرابة (٤٣٥)
كأنَّما ابتعدت عنَّا في الزمان أشد من نوح وطوفانه![١٣٣]
فلتنتبِه لما أقول واتبعني إلى البلاط.
(إلى الراعي)
وأنت أيها الفلاح! نعفيك من عقوبة الإعدام هذه المرة،
برغم كل ما ملأتني به من استياء.
(إلى برديتا)
وأنتِ يا ذات الجمال الساحر! لا تجدُرِين إلا بالرعاة! (٤٤٠)
وبالذي — لولا دماؤه الملكية — ما كان يجدر بك!
إذا فتحتِ باب كوخكِ الريفي بعد الآن للأمير
وكذاك إن طوَّقتِ جسمه بهذه الأحضان يومًا ما؛
دبَّرتُ أسلوبًا لموتِكِ فيه أقصى قسوة
كيما يُجاري طبعكِ الحسَّاس للآلام. (٤٤٥)

(يخرج بوليكسنيس.)

برديتا:

دمار كل شيء جاء في لحظة! لم أخَف كثيرًا ...
فإنني أوشكت مرة أو مرتين أن أقول في صراحة له:
شمس الصباح نفسها التي تزور قصره،
لا تحجب المحيَّا عن أقل كوخ!
أي إنَّها ليست تفرِّق بيننا! (٤٥٠)

---

[١٣٣] «أشد من نوح وطوفانه» الأصل يقول ديوكاليون (Deucalion) لا نوح، ولكن ديوكاليون كان المعادل الكلاسيكي لنوح عليه السلام؛ إذ تمكَّن من النجاة من طوفان غمر الدنيا كلها، وأعاد تعمير الأرض برجالٍ كانوا من الأحجار. والمثل يضرب للبُعد الزمني لا للدلالة الدينية، ولذلك أتيتُ بما يُفيد ذلك في ثقافتنا ويفهمه القارئ العربي الذي لن يجد لديوكاليون معنى، فنحن نقول «من أيام سيدنا نوح» دلالة على البُعد في الزمن.

(إلى فلوريزيل) هلَّا تفضَّل سيدي بأن يرحل؟
إني ذكرتُ ما يكون من هذي القضية لك. أرجوك أن
تُعنَى هنا بمكانتك. الآن قد صحوتُ من حُلمي،
ولن أعود ملكة على شيء! بل إنني سأحلب النعاج باكية.

كميلو (إلى الراعي): ما حالك يا والدنا الآن؟ انطق قبل موافاة الأجل! (٤٥٥)

الراعي:

لا أقدر أن أتكلَّم أو أقدح فكري،
بل لا أجرؤ أن أعرف ما أعرف.
(إلى فلوريزيل)
يا سيد! حطَّمت لدينا شيخًا عاش ثلاثًا وثمانين سنة!
كنت أُمَنِّي النفس بأن أهبط للقبر بلا صخبٍ،
وأموت كذلك بفراشٍ مات الوالد فيه، (٤٦٠)
وأن أُدفَن بجوار عظام أبي الأشرف!
أما الآن فسوف يكفِّنني الجلَّاد ويدفنني بمكانٍ
لا كاهن فيه يهيل ترابًا فوق رُفاتي.
(إلى برديتا)
يا بائسة ملعونة! قد كنت على علمٍ أنَّ الشاب أميرٌ، لكنَّك
غامرتِ وبادلتِ الشاب عُهُود الحب. إنِّي دُمِّرت تمامًا! (٤٦٥)
لو مُتُّ بهذي الساعة فلقد عشتُ، وحين أردتُ أتاني الموت!

(يخرج الراعي.)

فلوريزيل:

لِمَ تنظر عيناكِ بهذا الأسلوب إليَّ؟ إنَّ بقلبي الآن
أسى لا خوفًا! فأنا أتأخر أو أتعطَّل لكني
لا أتغيَّر قط! قد كنت وما زلت كعهدك بي

بل زاد حماسي للإقدام بسبب مقاومة أبي![١٣٤] (٤٧٠)
أي إنِّي لا أمضي في الخطبة مضطرًّا![١٣٥]

كميلو:

يا مولاي الفاضل! إنَّك تعرف طبع أبيك الحامي.
في هذه اللحظة لن يقبل منك كلامًا،
وأنا لا أتوقع منك حديثًا معه الآن،
وكذلك لن يقبل رؤيتك — مع الأسف — لوقت ما. (٤٧٥)
وإذن فاصبر حتى تنفثئ الغضبة فتقدم منه.

فلوريزيل: لا أنوي أي حديث معه الآن. أنت كميلو؟

(يرفع كميلو القناع.)

كميلو: فعلًا يا مولاي.
برديتا (إلى فلوريزيل):

ما أكثر ما أخبرتك أنَّ الأمر يئول إلى هذا!
ما أكثر ما قلت بأنَّ الخطبة لأميرٍ ما تلبث أن تَحْبِط (٤٨٠)
حين يُذاع السر!

فلوريزيل:

بل لن يصيبها الإحباط إلا إذا حنثتُ باليمين. وعندها

---

[١٣٤] «بل زاد حماسي للإقدام بسبب مقاومة أبي» يقول بعض الشُّراح إنَّ الصورة الأصلية صورة كلب يريد الانطلاق وصاحبه يمنعه بشد المقود، وقد يكون هذا صحيحًا ولكن صورة الكلب من عند الشارح لا من النص.

[١٣٥] يقول أحد المعلقين إنَّ كميلو ينزع القناع في وقتٍ ما بين هذا السطر والسطر ٤٧٨، والمنطق يقول إنَّه ينزع القناع حالما يُسأَلُ عن هويته، أي بعد السطر ٤٧٧، ولذلك أضفت الإرشاد المسرحي المطلوب في مكانه المتوقع.

فلتأتِ ربَّة الطبيعة ... فتدكَّ أجناب البسيطة ثم تسحقها معًا،
ولتفسد البذور في باطنها![١٣٦] فلتنفرج حبيبتي أساريرك!
يا والدي احرمني من الميراث! فقد ورثتُ حبي.[١٣٧] (٤٨٥)

كميلو: أرجوك أن تهتدي.

فلوريزيل:

أنا أهتدي فعلًا بحبي. إن استطاع عقلي الانصياع له
غدوت عاقلًا ... أمَّا إذا عصاه ... فلترحِّب الحواس كلها
بمقدم الجنون[١٣٨] ولتُسرَّ به!

كميلو: هذا مسار اليأس سيدي. (٤٩٠)

---

[١٣٦] (٤٨٣–٤٨٤) كان المفكرون المسيحيون والوثنيون يقولون إنَّ للأرض بذورًا حقيقية (مثل بذور التفاح) إلى جانب صور من الجوهر غير المادي داخل المادة، ويقول أحد الشُّراح إنَّ اليمين التي يحلفها فلوريزيل، على ما تحمله من مشاعر عميقة تجاه برديتا، تشبه بصورة «غير مريحة» اللعنات والدعوات في مسرحية الملك لير:

يا أيها الرعد الذي يهز الكون هزًّا
فلتلطم الأرض المكوَّرة الغليظة وادحُها
بل دُكَّها دكًّا! كسِّر قوالب الطبيعة!

(٣ / ٢ / ٧–٩)

وفي مكبث

لا تحبِسن العلم ولو أطلقتُنَّ الريح ...
وجعلتُنَّ بذور الكون جميعًا ...
تنهار وتُطعِم فم كل دمار حتى التخمة!

(٤ / ١ / ٥١، ٥٦–٥٧)

[١٣٧] «فقد ورثت حبي» (I/Am heir to my affection) ترجمت المعنى الواضح والظاهر، ولكن أحد الشُّراح يضيف إلى جانب هذا معنى آخر وهو «إنني ابن حبي الذي أنجبني من جديد» ولم أجد في النص إيحاء بهذا فلم آخذ به.

[١٣٨] (٤٨٧–٤٨٩) من المعروف أنَّ كلمة fancy، وهي المرتبطة بكلمة fantasy، كانت تفيد خبرة الحب وكذلك القدرة على خلق صور ذهنية. وكان العقل Reason ملكة أسمى من fancy بالدلالتين جميعًا،

فلوريزيل:

إذن فسمِّه كذلك. لكنَّه يفي بما أقسمت أن أفعل.
عقلي يقول حتمًا إنَّه الشَّرف. اسمع كميلو:
لن يستطيع مُلك بوهيميا — ولا الفخامة التي تُجنى
من الجلوس فوق عرشها، ولا جميع ما ترى الشموس،
أو يضمه الثَّرى في رحِمِه — بل ما تُخبئه البحار في (٤٩٥)
أغوارها السحيقة المجهولة — أن يؤدي بي إلى
حِنثِ اليمين للحبيبة الجميلة. وهكذا أرجوك
ما دُمتَ الصديق ذا التكريم دائمًا لوالدي
بأن تقوم حين أختفي عن بصره — فإنني بالحق أنتوي
ألَّا أراه بعد هذا اليوم أبدًا — بإسداء المشورة النصوح له، (٥٠٠)
حتى تخفَّ غضبته ... ولتقصر النصح عليه! دعني أجالد
الأقدار في المستقبل القريب. دعني أقول الآن ما انتويته
وانقله من فمي إليه: إنِّي سأمضي للرحيل بحرًا
بصحبة التي عجزت أن أحوزها برًّا.
والحظُّ لبَّى حاجتي كخير ما يكون؛ إذ إنَّ لي (٥٠٥)
سفينة سريعة قريبة منَّا، لكنَّها كانت لغايةٍ أخرى.
أمَّا مسار سفينتي ومقصدها ... فلن يفيدك العلم به،
ولا يهمُّني الإفصاح عنه الآن لك.[١٣٩]

كميلو:

أُوَّاه يا مولاي!
يا ليتَ روحك استجابت للنصيحة دون لأي (٥١٠)
أو تدعَّمت في وقت حاجتك.

وهكذا فإنَّ فلوريزيل يهدد بقلب مراتب مَلَكَات الذهن! والواضح أنَّ معنى fancy لديه يوازي قوة الوهم المدمرة التي يخاطبها ليونتيس في ١ / ٢ / ١٣٨، وانظر المقدمة حيث أشرح معنى affection في سياقها.

[١٣٩] (٤٩١–٥٠٨) لاحِظ استواء أسلوب فلوريزيل في هذا الحديث الطويل.

فلوريزيل:

اسمعي برديتا! (يختلي بها جانبًا.)
(إلى كميلو) أُصغي إليكَ بعد لحظة

(فلوريزيل وبرديتا يتهامسان.)[١٤٠]

كميلو (جانبًا):

لا يتزحزح! عَقَدَ العزم على أن يرحل. لو كنتُ سعيدًا برحيله
لغنِمتُ الفرصة في تحقيق مرامي! كم أتمنَّى أن أنقذه من (٥١٥)
هذي الأخطار، وأخدمه في حبٍّ وشرف، وأعود لرؤية
أرض صقلية بلادي المحبوبة والملك التاعس مولاي!
من أتعطَّش كلَّ العطش لرؤياه!

فلوريزيل:

اسمع يا كاميلو الأكرم! أعتذر لخرق قواعد كل مجاملة
بسلوكي هذا، لكنَّ همومي شغلتني عنك.

كميلو:

أعتقد بأنَّك يا مولاي سمعت بخدماتٍ مُتواضعة منيِّ (٥٢٠)
تغذوها روح الحب لوالدك؟

فلوريزيل:

قد استحققتَ كلَّ مدحٍ للمكارم الجليلة ... ووالدي يسُرُّه
كل السرور[١٤١] أن يشير للذي أسديته من الأفضال.
وإنَّه ليهتم اهتمامًا دائمًا بذكرها كما يُجازيك عليها.

---

[١٤٠] اختلاء فلوريزيل بحبيبته برديتا ليس له مبرر وفق الحبكة المنطقية، ولكنه ضرب من «الحركة المسرحية» (stage business) اللازمة لإتاحة الفرصة لكميلو لكي يحادث الجمهور على انفرادٍ.

[١٤١] (٥٢٢–٥٢٣)«ووالدي يسُرُّه كل السرور» الأصل It is my father's music والصورة من قبيل المجاز الميت، كقولنا في هذه الأيام music to my ears تعبيرًا عن القبول والرضا الغامر، ولذلك اقتصرت في الترجمة على الدلالة.

كميلو:

اسمع إذن يا سيدي. إن كنت تستطيع أن ترى ودادي (٥٢٥)
للمليك وعبره لأشد أهل الأرض قُربًا له
— أي ذاتك الكريمة — فلتحتضِن مشورتي وحسب[١٤٢]
إن كان بالإمكان تعديل الذي رسمته
من المشاريع الحكيمة المؤكدة! إنِّي لأقسم بالشرف
إنِّي كفيلٌ أن أوجِّه مركبك (٥٣٠)
إلى مكان تستطيع أن تلقى به كلَّ الذي يليق
بالسمو في منزلتك، وحيث تستطيع أن تجد الهناء بالحبيبة.
ولا أرى إلا دوام الارتباط بينكما إلى الأبد،
ودون أن يحُول دون ذاك حائلٌ لا قدَّرت مشيئة السماء
غير أن تهلك. تزوجها هناك! (٥٣٥)
ولسوف أبذل كلَّ ما في طاقتي أثناء غيبتك؛
حتى أبرِّد نار غَضبة والدك،
وأسوقه إلى الرضا عليك.

فلوريزيل:

وكيف يا كميلو؟ أذاك ممكنٌ؟ يكاد أن يكون معجزة!
وعندها تكاد أن تكون ربًّا! وبعدها[١٤٣] (٥٤٠)
أظلُّ واثقًا على الدَّوام بك.

كميلو: هل اخترتَ أين ستذهب فعلًا؟

[١٤٢] «فلتحتضن مشورتي وحسب» الأصل يقول Embrace but my direction المعنى واضح أي ما عليك إلا أن تعمل بنصيحتي أو بتوجيهاتي، ولكن تعبير الاحتضان دخل العربية المعاصرة أخيرًا فلم أشأ أن أتجاهل ما فيه من مجاز طريف.

[١٤٣] (٥٤٩–٥٥٠) يبرر كميلو إشارته إلى برديتا باسم الأميرة بأنَّه واثق أنَّ فلوريزيل سوف يتزوجها. ويقول أحد الشُّراح إنَّ التبرير اللاحق للتسمية قد يخفي إيمان كميلو الباطن أنَّها أميرة فعلًا. ولكن هذا التخريج لا يستند إلى ما يؤكده في النص.

فلوريزيل:

كلَّا، ولكن ... ما دام حادث اكتشاف والدي لنا
— وهو الذي ما جال قط بخاطري — يرمي بنا في هذه الحيرة
فإننا نرى بأننا عبيدٌ للمصادفة ... ذُبابٌ في مهب كل ريح. (٥٤٥)

كميلو:

أصغِ إليَّ إذن: إن لم تعدل عن عزمك أن ترحل فاذهب
صوب صقلية بلادي. واكشف للملك ليونتيس
عن نفسك وأميرتك الحسناء! وأنا أدعوها
باسم أميرتك لأنِّي أعلم أنَّك تتزوجها حتمًا!
وعليها أن تلبس ما يَجْمُلُ بشريكة مخدعك هناك! (٥٥٠)
وبعين خيالي أشهد مولاي ليونتيس
وإذا هو قد فتح ذراعيْ كرمه ... وانخرط يُنَهْنِهُ
ترحيبًا بكما، وأراه يردد فلتصفح عني يا ولدي!
فكأنَّك أنت أبوك! ويُقبِّلُ أيدي زوجتك اليافعة الحسناء.
وإذا ألفاظ الملك قد انقسمت ما بين تذكُّر (٥٥٥)
قسوته في الماضي والعطف السابغ في الحاضر،
ويكرر ذاك مرارًا فيدين الظلم، ويُلقي
في النار به داعيًا العطف أن ينمو
بثباتٍ وبأسرع من لَمْحِ الفكر وكرِّ الزمن.

فلوريزيل: وبأيَّة أسباب يا كاميلو الأكرم أتذرَّع لزيارته؟ (٥٦٠)

كميلو:

قل أرسلك الملك أبوك لإبلاغ سلامه،
ولتأكيد صداقته له. اسمع يا مولاي سأكتب لك ما
ما يجب عليك بأن تفعل وتقول له.
وبصفتك مبعوثًا من والدك إليه ... وهي أمور
لا يعرفها غير ثلاثتنا ... أقصد هذين الملكين ونفسي. (٥٦٥)

ولتسترشد يا مولاي بما أكتبه فيما يجب
عليك بكل مقابلة معه أن تتفوَّه به
حتى لا يدرك إلا أنَّك كاتم سر أبيك،
وتنطق بخبايا قلبه.

فلوريزيل: أنا ممنون لك، فالخطة قد تنجح فعلًا! (٥٧٠)
كميلو:

وتُبشِّرُ بالخير بأكثر ممَّا أن تنطلقا دون دليلٍ ببحارٍ
لم يرتدها بشرٌ، وسواحل لم تخطر بالأحلام،
وضروب معاناة لا شكَّ بها … من دون بوارق أمل
هادية … إذ ما إن يذهب همٌّ حتى يأتي همٌّ آخر،
لا مصدر لأمان إلا المرساة، وأفضل ما تأتي (٥٧٥)
المرساة به أن تُنجي المركب حين تُثبِّتها بمكان
أبغض من أن يطلب. وإلى جانب ذاك كما تعلم
إن واتاك نعيم الدنيا ربط الحب بقلبك،
وإذا حلَّ شقاءٌ ذهبت نضرة ماء الوجه وولَّى دفء القلب!

برديتا:

لا يَصدُقُ إلا نصف كلامك. فأنا أومن أنَّ شقاء الدنيا (٥٨٠)
قد يذهب برواء الخدين، ولكن لا يهزم ما في الروح.

كميلو:

حقًّا؟ أتقولين بهذا؟
(إلى فلوريزيل)
لن يولَد في منزل والدك نظيرٌ لفتاتك في
سنوات لا تُحصى.[١٤٤]

[١٤٤] «سنوات لا تُحصى» في الأصل «سبع سنين» وكان التعبير من الأمثلة السائرة على طول المدة تمامًا مثل «عشرين سنة» في الفصل الخامس، المشهد الثالث السطر ٧١ وانظر الحاشية.

فلوريزيل:

يا كاميلو الأكرم! برديتا أعلى نفسًا مما نشأت فيه (٥٨٥)
وبمقدار عُلُوي بالمولد عنها.

كميلو:

لا يؤسفني أنَّ فتاتك لم تتعلم في مدرسة فلديها
في نظري ما يجعلها أستاذة معظم مَن يحترفون التعليم.[١٤٥]

بردیتا: العفو يا مولاي! عبَّرتُ عن شكري بحمرة الخجل!

فلوريزيل:

أحسنتِ برديتا الجميلة! لكننا على أحرَّ من جمرٍ لننطلق! (٥٩٠)
أرجوك كاميلو! يا من نجا أبي بفضلِكَ ... ونجوتُ ها هنا
بخيرك! ويا طبيب بيتنا قل: ما علينا الآن أن نفعل؟
وليس يُوحي ملبسي بأنني ابن ملك بوهيميا،
ولا يجوز أن أظلَّ هكذا بصقلية ...

كميلو:

لا تخش يا مولاي من ذلك شيئًا! فأنت تدري (٥٩٥)
مبلغ الذي لديَّ من ثراءٍ في بلادي. وسوف أتَّخذُ
التدابير التي ستضمن ارتداء ما يليق بالملوك! كأنَّما
كنتَ أنا ... من يلعب الدور المنوط بك. وخذ مثالًا،
وفي إطار إثباتي بأنَّك لن تكون في حاجة ... كلمة في أُذُنك:

---

[١٤٥] «أستاذة معظم من يحترفون التعليم» الأصل:

a mistress/To most that teach.

وهذا هو المعنى الظاهر والمباشر الذي لا يماري فيه من الشُّراح إلا بربارا مووات التي تقول إنَّ to تتضمن حذفًا وتعني «بالمقارنة بـ» (in comparison to) وهذا المعنى يقوم على «اختصار» ممكن، ولكن غير واضح وضوح المعنى الذي أوردته، وللقارئ أن يجد مثال الاستخدام الذي تقول به مووات في «هاملت» ١ / ٢ / ١٣٨–١٤٠، في الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٤م.

(يبتعد به ويتحدث معه على انفراد.)

(يدخل أتوليكوس.)

أتوليكوس:

ها ها! ما أحمق الأمانة![١٤٦] وأمَّا الثقةُ، أختها المؤكدة، فإنَّها (٦٠٠)
ساذجة مغفلة! لقد بعت جميع بضائعي التافهة البراقة! لم يبق
في بطن حقيبتي ما يسد جوعها! لم يبقَ حجر كريم زائف،
ولا شريط زينة، ولا مرآة، ولا توابل واقية، ولا دبوس
صدر، أو كراسة، أو موَّال مطبوع، أو مدية، أو شريطٌ رابط،
أو قفاز، أو رباط حذاء، أو أسورة، أو خاتم من قرن (٦٠٥)
الغزال. كانوا يتزاحمون ويتنافسون في أولوية الشراء، كأنَّما
كانت هذه التوافه مقدسة، وقادرة على مباركة المشتري.
وبهذه الوسيلة استطعت أن أرى صاحب كيس النقود
الأمثل، وما رأيته انتفعت به أيما انتفاع. وأما صاحبي المهرج،
الذي يفتقر إلى ما يجعله رجلًا عاقلًا، فقد وقع في غرام أغنيتي (٦١٠)
التي غنيتها للفتيات إلى الحد الذي جعله لا يتزحزح قبل أن
يحفظ اللحن والكلمات التي شدَّت باقي الجمهور إلى غنائي؛
حتى تحولت جميع حواسهم إلى آذان. وكان من الممكن دس
اليد في جيب امرأة وسرقة ما فيه بعد أن غاب الجمهور عن
الوعي. كان من اليسير شق كيس نقود من بين فخذي (٦١٥)
رجل. وكان بإمكاني قطع سلسلة المفاتيح المعلَّقة وسرقتها.
غاب الإحساس والإصغاء إلا إلى أغنية سيدي[١٤٧] والإعجاب

[١٤٦] «ما أحمق الأمانة!» في الأصل trumpery وهجاء الكلمة في طبعة الفوليو (Tromperie) يبين اشتقاق الكلمة من الأصل الفرنسي المطابق في الهجاء، والذي يعني الأكاذيب والخداع والدجل، وكان الناس في زمن شيكسبير يربطون بينها وبين الكنيسة الكاثوليكية الرومانية.

[١٤٧] «أغنية سيدي» أي الأغنية التي طلبها المهرج، وهو يسميه «سيده» من باب الاحتقار.

بتفاهتها. وهكذا، في ذلك الوقت الذي جَمَدَت فيه الحركة،
شَقَقْتُ ونَشَلْتُ معظم أكياس نقودهم العامرة، ولو لم يكن
الرجل العجوز قد أتى بالضجة التي أثارها ضد ابنته وابن (٦٢٠)
الملك، فأخاف غرباني التي طارت تاركة التقاط الحبِّ، لما
تركت كيس نقودٍ واحدًا حيًّا في أفراد ذلك الجيش كله.

(يتقدم كميلو وفلوريزيل وبيرديتا وهم يتحدثون.)

كميلو:

لكن خطاباتي التي أرسلتها لا بدَّ أن تكون في أيديهمو
قبل وصولك! وهي التي تُزيل كلَّ شكٍّ قائم. (٦٢٥)

فلوريزيل: وما الرسائل التي تريدها من المليك ... ليونتيس؟
كميلو: رسائل يُرضي أباك ما بها.
برديتا: فلتهنأ ولتسعد! كل كلامك معقول.
كميلو (يشاهد أُتوليكوس):

من ذاك هنا؟ فلنستثمر هذا. لن نتجاهل شيئًا
قد يأتينا بمساعدة. (٦٣٠)

أتوليكوس (جانبًا)**:** لو كانوا استرقوا السمع لكان الشَّنق مصيري![١٤٨]
كميلو:

ما حالك يا رجلًا أكرم؟ ولماذا ترتعد على هذا النحو؟[١٤٩]
لا تُوجِس خيفة. لا نقصد إيذاءك.

[١٤٨] تقوم «الحركة المسرحية» هنا على براعة أتوليكوس في الحديث إلى الجمهور في المسرح بأسلوب يوحي بأنَّه ليس على مسمع من أحد آخر على خشبة المسرح. وسبق أن أوضحت أنَّ الشنق كان عقوبة السرقة، مهما تكن طفيفة.

[١٤٩] (٦٣٢–٦٣٣) يستخدم كميلو النثر في مخاطبة أي شخص أدنى منزلة منه، ولكن هذين السطرين منظومان في طبعة الفوليو، ويلاحظ أنَّ ٦٣١ يمكن اعتباره منظومًا، وعلى هذا ترجمته.

أتوليكوس: إنِّي فقير سيِّدي.
كميلو:

ظل إذن في فقرك. لن يسرق أحد منك هنا هذا الفقر! أما (٦٣٥)
ملابس هذا الفقر فلا بد أن نستبدلها هنا. وإذن فاخلع
ملابسك فورًا،[١٥٠] وتأكد أن لذلك ضرورة،[١٥١] وتبادل ما تلبسه
مع ما يلبسه هذا السيد. وعلى الرغم من أنَّ الصفقة ستكون
خاسرة من جانبه فإننا نعطيك هذا! خذ هذه النقود «فوق
البيعة»![١٥٢] (٦٤٠)

(يعطيه بعض المال.)

أتوليكوس: أنا رجل فقير سيدي. (جانبًا) وأنا أعرفك خير المعرفة.[١٥٣]
كميلو:

هيا أرجوك! اخلع ملابسك! كاد السيد أن ينتهي من خلع
ملابسه. (٦٤٥)

أتوليكوس: هل أنت جاد سيدي؟ (جانبًا) أشتمُّ في ذلك حيلة.
فلوريزيل: نفِّذ ما نطلب أرجوك.
أتوليكوس: إني حقًّا نلت الأرباح، ولكن ضميري لا يسمح![١٥٤] (٦٥٠)

---

[١٥٠] (٦٣٦–٦٣٧) «اخلع ملابسك على الفور» والأصل يقول discase thee instantly وهذا الفعل غريب لم يرد بهذا المعنى إلا في «العاصفة»، انظر الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٤م، السطر ٥ / ١ / ٨٤–٨٥.

[١٥١] «ضرورة» (necessity) يقول أحد الشُّراح إنَّ المعنى هو «لا مفر منه» و«محتوم»، ولا شك أنَّ الكلمة تعني هذا، ولكن كميلو لا يستطيع أن يفرض شيئًا على أتوليكوس، كما أنَّ الكلمة يسبقها حرف التنكير a ومعنى الحتم يستلزم الحرف of.

[١٥٢] (٦٣٩–٦٤٠)«فوق البيعة» هذا التعبير العامي يقابل تمامًا اللفظة الإنجليزية boot وفق تعريف المعجم (OED boot n. 2).

[١٥٣] «أعرفك خير المعرفة» كان التعبير المعهود عند التعرف على «الأشرار».

[١٥٤] أتصور أن يضحك الجمهور من زعم أتوليكوس أنَّ ضميره لا يسمح!

كميلو:

فك الأزرار! فك الأزرار!
(يتبادل فلوريزيل وأتوليكوس ملابسهما.)
(إلى برديتا)
يا آنسة مسعودة! فليتحقق ما أتنبأ من سعد لك به!
لا بد بأن تختبئي في بعض مخابئكم،
وخذي قبعة حبيبك فضعيها فوق جبينك،
ألقي فوق الوجه لِفاعًا، وأعيري نفسك أثوابًا (٦٥٥)
أخرى حتى تبتعدي قدْر الطاقة عمَّا يكشف عمَّن أنتِ هنا.[١٥٥]
والهدف ركوبك لسفينتنا متخفية فأنا أخشى
بعض عيون الملك المبثوثة.[١٥٦]

برديتا: أُدرك أنَّ التمثيلية تتطلَّب أن ألعب فيها دورًا.[١٥٧]

كميلو: ولا بديل عن ذلك. هل انتهيتَ أيها الأمير؟ (٦٦٠)

فلوريزيل: إن قابلتُ الآن أبي لن يدعوني يا ولدي.

كميلو:

لا! لن تلبس قبعتك أنت.
(يُعطي القبعة إلى برديتا.)
وتعاليْ يا مولاتي! ووداعًا يا صاحبنا!

أتوليكوس: ووداعًا لك يا سيد.

(يبتعد أتوليكوس.)

---

[١٥٥] (٦٥٥–٦٥٦) لا يعرف إلا الجمهور دلالة التورية الساخرة هنا، فهوية برديتا الحقيقية يخفيها الرداء الذي تتظاهر فيه بأنَّها ملكة، وكميلو يدعوها للتظاهر بأنَّها راعية فقيرة (موقنًا بأنَّ هذه الحقيقة) وهي كما نعرف نحن أميرة.

[١٥٦] «بعض عيون الملك المبثوثة» (eyes over) المعنى «جواسيس الملك» والتعبير الإنجليزي يماثل التعبير العربي.

[١٥٧] انظر في المقدمة دلالة الصورة الميتامسرحية.

فلوريزيل: ماذا أغفلنا يا برديتا؟ هيا نتهامس نحن الاثنين.[١٥٨] (٦٦٥)

(يبتعد الاثنان للتهامس بينهما.)

كميلو (جانبًا متقدمًا إلى أمام المسرح):

وسوف يتلو ذاك إخباري المليك أنَّهما
فرَّا إلى صقلية! بذاك أرجو حَمْله — بصحبتي —
على الذهاب خلف من فرَّا! وعندها
أعود كي أرى بلادي التي أشتاق أن أراها
كحاملٍ توحَّمت على شيء تريد أَكْلَه! (٦٧٠)

فلوريزيل:

فليبتسم الحظ لنا! وهكذا نمضي كميلو،
قاصدين شط البحر.

كميلو: وكلما أسرعتما زاد احتمال نجاحنا.

(يخرج فلوريزيل وبرديتا وكميلو.)

أتوليكوس:

أفهم الأمر، وأستمع إليه. فالتمتع بأذن مفتوحة، وعين
لَّماحة، ويد خفيفة، صفات ضرورية للنشَّال الذي يشق (٦٧٥)
أكياس النقود. والأنف الحساس شرط أساسي أيضًا، فهو
الذي يشتم فرصة العمل للحواس الأخرى. أدرك أنَّ هذا
أوان إقبال الدنيا على الأشرار! ما أجمل هذه المبادلة حتى من
دون النقود! ما أجمل هذه النقود حتى من دون المبادلة! لا

---

[١٥٨] «هيا نتهامس نحن الاثنين»: قد يكون لدى فلوريزيل ما يقوله فعلًا، وقد تكون «حركة مسرحية» الغرض منها إتاحة الفرصة لكميلو حتى يخاطب الجمهور مباشرة. انظر الحاشية على ٥١٢ أعلاه.

شك أنَّ الأرباب هذا العام تغضُّ الطرف عنا! ولنا أن نرتجل (٦٨٠)
أي شيء نريده. والأمير نفسه سوف يرتكب إساءة معينة؛
إذ يمضي خلسة تاركًا أباه ومحتملًا القيد الخشبي في عقبيه[١٥٩]
المتمثل في الفتاة. لو كنت أرى أنَّ الأمانة تقضي بإطلاع
الملك على ما يجري ما فعلت ذلك. بل أعتقد أنَّ إخفاءه
يمثِّل خيانة أكبر، وبهذا أخلص لمبادئ حرفتي. (٦٨٥)
(يدخل المهرج والراعي حاملًا لفافة وصندوقًا.)
سأنتحي ناحية وأسترق السمع.[١٦٠] تلوح فرصة أكبر هنا أمام
الذهن الوقاد. فالمجتهد يلمح العمل في كل قاع حارة، وفي
كل دكان، وفي كل كنيسة، وكل جلسة محكمة، وكل جمهور
يشهد شنق أحد الناس.

المهرج:

أترى أترى أي رجل أنت؟ ليس أمامك بديل عن إخبار (٦٩٠)
الملك بأنَّ البنت لقيطة تركتها الجنيات لنا، وليست من
لحمك ودمك.

الراعي: كلا، بل فاسمعني.
المهرج: كلا، بل فاسمعني.[١٦١]
الراعي: لا بأس إذن. (٦٩٥)
المهرج:

لأنَّها ليست من لحمك ودمك، فإنَّ لحمَك ودمَك لم يسيئا

---

[١٥٩] «القيد الخشبي في عقبيه» لا يكترث الشُّراح بشرح الألفاظ؛ فالمعنى واضح، ولكن الدلالة الثقافية تستلزم التعليق، فـ «القيد الخشبي» يشبه النير الذي يوضع في أعناق الأبقار، ولكن ذلك القيد كان يوضع حول أعقاب الحمير! والأصل كان يجري مجرى المثل وهو with his clog at his heels.

[١٦٠] يختبئ أتوليكوس هنا حتى يسترق السمع، والراعي وابنه يتحادثان.

[١٦١] المهرج يكرر عبارة والده حرفيًّا، وكان المفترض أن يضيف إليها «أنت».

إلى الملك، وعلى ذلك فلن يتعرض لحمك ودمك للعقاب
على أيدي الملك. أَطلِعه على هذه الأشياء التي وجدتها معها،
هذه الأشياء السرية، باستثناء ما تحتفظ هي به. فإن فَرَغْتَ
من ذلك فاطمئِن؛ إذ لن يستطيع القانون أن يَمَسَّك، وأؤكد (٧٠٠)
لك.

الراعي:

سوف أخبر الملك بكل شيء، بكل كلمة، بل بأحابيل ابنه
نفسه، وألاعيبه أيضًا، فليس — إن كان لي أن أقول ذلك —
بالرجل الشريف المحترم لا إزاء والده ولا إزائي، بمشروعه
في أن يجعلني صهرًا للملك. (٧٠٥)

المهرج:

حقًّا! ما أبعد ما يمكن أن تكونه مصاهرة الملك عنك، وإلا
ارتفعت قيمة دمك فأصبحت الأوقية تقدَّر بثمن لا أدري
مقداره!

أتوليكوس (جانبًا): حكمة بالغة يا مُحدَثَيْ النعمة!

الراعي:

إذن لنذهب إلى الملك. في هذه اللفافة أشياء سوف تجعله (٧١٠)
يَحُكُّ لحيته مفكِّرًا!

أتوليكوس (جانبًا):

لا أدري أيَّة عقبة ستضعها هذه الشكوى في طريق
فرار سيدي الذي كنت أخدمه.[١٦٢]

---

[١٦٢] «سيدي الذي كنت أخدمه» يقول النقاد إنَّ أتوليكوس ينتهز الفرصة لمحاولة استعادة عمله خادمًا عند فلوريزيل.

المهرج: ادعُ الرب مخلصًا أن يكون في قصره.
أتوليكوس (جانبًا):

رغم أنني لست بطبيعتي شريفًا، فإنني أحيانًا أكون (٧١٥)
كذلك بمصادفة محضة! فلأخلع الآن لحية البائع الجوَّال
المستعارة (يخلع اللحية المستعارة ويتقدم من الراعي وابنه
ويصطنع نبرات النبلاء والعبارات القانونية) يا فلاحان أين
تقصدان؟

الراعي: إلى القصر لو سمحت يا صاحب المعالي.
أتوليكوس:

وشأنكما هناك؟ ماذا؟ ومع من؟ وما طبيعة هذه اللفافة؟ (٧٢٠)
وما محل إقامتكما؟ أسماؤكما؟ أعماركما؟ ماذا تملكان، وإلى من
تنتسبان؟ أفصحا عن كل ذلك، وكل ما ينبغي لي أن أعرفه!
تكلَّما!

المهرج: نحن من البسطاء وحسب يا سيدي! (٧٢٥)
أتوليكوس:

هذا كذب![١٦٣] أنتما غليظان أشعثا الشعر! لن أسمح بالكذب!
فالكذب لا يليق إلا بالتجار، وكثيرًا ما يخدعوننا نحن

---

[١٦٣] «هذا كذب!» اتهام المهرج بالكذب يُعتبَر بداية فكاهة حول مراسم المبارزة، وتبلغ ذروتها في الفصل الخامس عندما يقول المهرج لأتوليكوس «رفضت مبارزتي منذ يومين لأنني لم أولد سيدًا» (٥ / ٢ / ١٢٦–١٢٧) والفكاهة تكمن في أنَّ كليهما ليس من السادة إلى الحد الذي يسمح لهما بممارسة طقوس المبارزة ومراسمها (انظر الحاشية على ٧٢٧–٧٢٨ أدناه). وأما كلمة «غليظان» (rough) فتتضمن تلاعبًا من جانب أتوليكوس بمعاني كلمة «البسطاء» (plain) التي ذكرها المهرج في ٧٢٥ إذ تعني الكلمة أيضًا الناعم البريء من الغلظة والخشونة، وهكذا يقصد أنَّهما لا يتميزان بهذه الصفة، بل هما غير حليقي اللحية وأشعثا الشعر.

الجنود بالكذب،[١٦٤] لكننا نردُّ عليهم بدفع النقود لا بالطعن
بالسيف، ولذلك فهم لا يقدمون أكاذيب لنا! (٧٣٠)

المهرج:

كان من الممكن يا صاحب المعالي أن تقدم كذبة لنا لو لم
تتدارك الأمر في وقته.

الراعي: هل أنت من رجال القصر، لو تفضلت سيدي؟
أتوليكوس:

سواء تفضَّلت أو لم أتفضَّل فإنني من رجال القصر. ألا
تدرك جو القصر العاطر في هذه الملابس؟ أليس في مشيتي (٧٣٥)
الرشيقة إيحاءٌ بالرقص في القصر؟ ألا يتلقى أنفك شذا
القصر مني؟ أفلا أسطع على حقارتك بأشعة التعالي لرجال
القصر؟ هل تظن أنني ما دمت أريد الاطلاع على شئونك
بأسلوبي الملتوي؛ فلست من رجال القصر؟ إنني رجل قصر
من ناصية رأسي إلى أخمص قدمي، ولي من النفوذ ما أستطيع (٧٤٠)
به معاونتك فيما تطلبه هناك أو إعاقته. وعليه، آمرك بكشف
قضيتك.

الراعي: قضيتي يا سيدي مع الملك.
أتوليكوس: ومَن محاميك هناك؟

---

[١٦٤] (٧٢٧–٧٢٨)«كثيرًا ما يخدعوننا نحن الجنود بالكذب» الأصل يقول:

they often give us soldiers the lie.

ويقصد بالكذب إما المبالغة في قيمة البضائع أو المغالطة في الحساب. والتعبير الإنجليزي to give the lie كان يعني أيضًا اتهام أحد السادة بالكذب، وكان ذلك مبررًا كافيًا للمنازلة أو لطعنه بالسيف على الفور (انظر عطيل، ٣ / ٤ / ٤–٥، الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م) وأتوليكوس يتهرب من المبارزة بأن يزعم أنَّه من رجال البلاط، ولا يليق به منازلة المهرج الذي يشغل مرتبة اجتماعية أدنى منه (انظر الحاشية على ٧٢٦ أعلاه).

الراعي: لا أدري إذا تفضلتم!
المهرج (جانبًا إلى الراعي):

تعبير المحامي في القصر الملكي يعني دفع (٧٤٥)
رشوة — من الإوز — قل إنَّك لا تحمل إوزًّا.

الراعي: لا شيء سيدي. لا أحمل إوزًّا، لا ذكرًا ولا أنثى.
أتوليكوس:

كم يُسعِد الصدور أنَّا غيرُ سُذَّج بُلهاء!
لكنَّما قد كان يُمكن للطبيعة خلقنا كهؤلاء؛
إذن فلن أُبدي احتقاري لهما![١٦٥] (٧٥٠)

(يبدأ تنظيف أسنانه وبعض الحركات الموحية.)

المهرج (جانبًا إلى الراعي): لا شك أنَّ هذا من كبار رجال القصر.
الراعي (جانبًا إلى ابنه): ملابسه غالية الثمن، ولكنَّه غير مهندم.
المهرج (جانبًا إلى الراعي):

يبدو أنَّ نبله يزداد بسبب غرابة أطواره. رجل
عظيم لا شك في هذا. أستنبط هذا من تنظيفه خلال أسنانه.[١٦٦] (٧٥٥)

---

[١٦٥] (٧٤٨–٧٥٠) هذه السطور الثلاثة منظومة في جميع الطبعات عندي باستثناء طبعة آردن ٢٠١٠م، والحق أنَّ إيقاعها شعري منتظم وإن قلَّت تفعيلات السطر الأخير عن خمس، وهو جائز في الإنجليزية وشائع في شيكسبير، فترجمتها نظمًا. والإشارة هنا إلى المثل الآخر في إنجيل لوقا عن الفريسي وجابي الضرائب؛ إذ قال الفريسي «أشكرك يا رب لأني لست مثل باقي الناس الطماعين الظالمين الزناة …» (١٨ / ١١) والإشارة تتضمن تورية درامية ساخرة، فإنَّ كل هذه الرذائل قائمة في أتوليكوس، وترجمتها نظمًا يليق بجلال أسلوبها.

[١٦٦] «تنظيف خلال أسنانه» كان رجال البلاط الإليزابيثي يستخدمون «خِلة» أو سواكًا من الذهب أو الفضة حتى يبهروا العيون، ولكن العادة كانت قد توقفت في الوقت الذي كتب شيكسبير فيه «حكاية الشتاء»، وربما كان ذلك دليلًا على جهل أتوليكوس بحياة البلاط الحقيقية.

أتوليكوس:

ما هذه اللفافة؟ ماذا فيها؟ وما سبب حملك الآن لهذا
الصندوق؟

الراعي:

يا سيدي! في هذه اللفافة وهذا الصندوق تكمن أسرار لا (٧٦٠)
ينبغي أن يطَّلع عليها أحد سوى الملك، ولسوف يعرفها في
غضون هذه الساعة، إذا سُمح لي بالحديث معه.

أتوليكوس: يا أيها العجوز خاب سعيك.
الراعي: لماذا يا سيدي؟ (٧٦٥)
أتوليكوس:

ليس الملك في القصر، بل ركب سفينة جديدة للتخفيف من
أحزانه والاستمتاع بالهواء الطلق،[١٦٧] وأمَّا السبب — إذا كنت
قادرًا على تفهُّم الأمور المهمة — فاعلم أنَّ الملك مفعم
بالحزن والأسى.

الراعي:

ذلك ما يُقال يا سيدي، وبسبب ابنه الذي كان ينتوي
الزواج من بنت أحد الرعاة. (٧٧٠)

أتوليكوس:

إن لم يكن ذلك الراعي معتقلًا فينبغي له الفرار؛ إذ إنَّ
اللعنات التي سوف تصيبه، وضروب العذاب التي

---

[١٦٧] (٧٦٦–٧٦٧) يكذب أتوليكوس على الرجلين حتى يمنعهما من الذهاب إلى القصر الملكي؛ فالذي ركب السفينة فلوريزيل لا بوليكسنيس، ومن بعدها يبدأ تحايله عليهما.

سيكتوي بها، قادرة على أن تقصم ظهر الإنسان وتفتت قلب
الوحش.

الراعي: أتعتقد هذا يا سيدي؟ (٧٧٥)
أتوليكوس:

لن يكابد هو وحسب كل ما يستطيع الابتكار أن يجعله ثقيل
الوطأة، ويستطيع الانتقام جعله مريرًا، بل إنَّ كل أقربائه،
ولو كانت قرابتهم بعيدة خمسين مرة، سوف يُشنَقون جميعًا،
وهو أمر يدعو للأسف الشديد، لكنَّه ضروري. كيف يجرؤ
وغد عجوز يرعى الغنم ويسوق الكباش على تقديم ابنته (٧٨٠)
للزواج من أمير؟ يقول البعض إنَّه سوف يُرجَم، ولكن هذه
الميتة أرحم مما ينبغي له، في رأيي الشخصي. أيغري عرش
البلاد بالهبوط إلى حظيرة أغنام؟ مهما تعددت ضروب القتل
فهي قليلة، ومهما بلغت قسوتها فهي رحيمة! (٧٨٥)

المهرج:

وهل سمعت يا سيدي أنَّ للراعي العجوز ابنًا، إن تفضَّلت
يا سيدي؟

أتوليكوس:

لديه ابن، وسوف يُسلَخ حيًّا، ثم يُدهَن جسمه بالعسل،
ويوضع على رأس عش زنابير تلسعه، ثم يرغم على الوقوف
مرة أخرى حتى يموت ما يزيد على ثلاثة أرباع جسده، ثم (٧٩٠)
يُفيقه الجلادون بماء الحياة أو بعض المشروبات الحارة،
ويأتون به في أشد أيام السنة حرارة وفق الأرصاد الجوية،
ويلصقونه بجدارٍ من القرميد، حيث تطل عين الشمس من
جهة الجنوب عليه، وتشهَد جسمَه وقد تورم من عض
الذباب حتى يموت. ولكن لماذا نتحدث عن هذين (٧٩٥)
الوغدين الخائنين، وهما اللذان ينبغي التسلي بالفرجة على

ضروب شقائهما، ما دامت جرائمهما تستحق القتل؟ قولا لي
— إذ تبدوان لي من الأشراف الصرحاء — ما قضيتكما لدى
الملك؟ فإذا نظرتما إليَّ نظرة العطف إلى حدٍّ ما (يشير بيده إلى
ما يفيد الرشوة) فسوف آخذكما إلى الملك في مكانه على ظهر (٨٠٠)
السفينة، وأقدم شخصيكما إلى حضرته، وأهمس إليه همسة في
صالحكما، فإذا كان في الأرض رجل يمكنه — إلى جانب
الملك — أن يُحقق غايتكما، فإنني ذلك الرجل.

المهرج (جانبًا إلى الراعي):

يبدو أنَّ له سلطة جبارة. فلنتفق معه، (٨٠٥)
دعنا نقدم له ذهبًا! فحتى لو كانت السلطة دُبًّا عنيدًا،[١٦٨] فإنَّ
الذهب كثيرًا ما يجعله سلس القياد. أفرغ ما في باطن كيسك
في ظاهر يده،[١٦٩] ولنتجنب نحن بذلك المزيد من الضجيج.
تذكر ما قاله عن «الرجم» وعن «السلخ حيًّا». (٨١٠)

الراعي:

لو تفضَّلت سيدي وقبلت أن تقوم بالمهمة لنا، فسوف نقدم
الذهب الذي أحمله. وسوف أضاعف المكافأة، وأترك هذا
اليافع رهينة لديك حتى آتيك بها.

أتوليكوس: بعد قيامي بما وعدت به؟ (٨١٥)
الراعي: نعم يا سيدي.

---

[١٦٨] «دُبًّا عنيدًا» يقول أحد النقاد إنَّ الحدث في بوهيميا يشكِّله دب متوحش خارج المسرح في مطلعه (الإرشاد المسرحي في ٣ / ٣ / ٥٧) وصورة الدب الأليف الذي يسلس قياده في الختام، ولكن هذا القول مبالغ فيه؛ فالدب لا يزيد عن رمز ولا يشارك فعليًّا في الحدث إلا بالتهام أنتيجونوس، وكان يمكن أن يكون حيوانًا متوحشًا آخر.

[١٦٩] «في ظاهر يده» (the outside of his hand) يقصد المهرج العكس، أي في باطن يده أو في راحة يده! ولكن الطباق بين باطن الكيس وظاهر اليد أدى إلى هذا التعبير.

أتوليكوس:

إذن أعطني النصف. (إلى المهرج) هل أنت من أطراف هذه القضية؟

الراعي:

إلى حدٍّ ما سيدي. ولكن رغم أنَّ حالتي تثير الأسى، أرجو ألا أُسلَخ بسببها. (٨٢٠)

أتوليكوس:

لا! ذاك شأن ابن الراعي، عليه اللعنة. سوف يُنكَّل به ويكون عبرة للآخرين.

المهرج (جانبًا إلى الراعي):

اصبر وتشجع. لا بد أن نذهب إلى الملك (٨٢٥)
ونعرض غرائبنا عليه. لا بد أن يعرف أنَّها ليست ابنتك، ولا أختي. هذا وإلَّا هلكنا. (إلى أتوليكوس) يا سيدي! لسوف أعطيك مقدارًا يماثل ما تأخذه من هذا العجوز عند قضاء المهمة، وسوف أبقى — كما يقول — رهينة عندك ريثما تنال مكافأتك.

أتوليكوس:

سوف آتمنك على ذلك. اسبقاني أنتما إلى شاطئ البحر. (٧٣٠)
سيرًا على الجانب الأيمن. لن أغيب إلا ريثما أقف لأقضي حاجة[١٧٠] فوق ذلك السياج ثم أجِدُّ في أثركما.

[١٧٠] (٨٣١–٨٣٢) «أقضي حاجة» كناية عن التبول، وهي في الأصل look upon فجئت بالكناية المقابلة، وإخراج الفلاحين من المسرح الآن يتيح له مخاطبة الجمهور مباشرة، كما أنَّ التبول فوق السياج يؤكد

المهرج (جانبًا للراعي):

وافانا الحظ بهذا الرجل، بل إنَّه حظ من
السماء.

أتوليكوس: فلنسبقه كما طلب منا. لقد أرسلته الأرباب لخيرنا. (٨٣٥)

(يخرج الراعي مع المهرج.)

أتوليكوس (وحده على المسرح):

إذا كنت قررت أن أكون شريفًا، فقد رأيت أنَّ ربة الأقدار لا
تسمح لي بذلك؛ إذ إنَّها تلقي بالمغانم في فمي. أمامي الآن
فرصتان ذهبيتان اجتمعتا معًا: الحصول على الذهب،
ووسيلة إسداء خدمة جليلة إلى سيدي الأمير، ومن يدري
كم تعود عليَّ هذه بالخير العميم؟ سوف أصطحب هذين (٨٤٠)
الخُلدَين[١٧١] مكفوفيْ البصر إلى ظهر سفينته. فإذا رأى أن
يعيدهما إلى البر، وأنَّ الشكوى التي يحملانها إلى الملك لا
تهمه على الإطلاق، فليقل إنني وغد بسبب دس أنفي إلى
هذا الحد، فأنا محصَّن ضد التضرر من هذا اللقب، ومن أي
عار يشمله. لسوف أقدمهما إليه؛ فقد يكون للأمر بعض (٨٤٥)
الأهمية.

(يخرج أتوليكوس.)

احتقاره لجميع الحدود التي يقيمها ملاك الأراضي (كالسياج النباتي حول العقار) واحتقاره للسلطة أيضًا.

[١٧١] «الخلد» (mole) حيوان صغير يعيش تحت الأرض، ويتغذى على الجذور الدرنية للنباتات (فيفسدها)، وهو أعمى فهو لا يحتاج إلى البصر، وكان يُضرَب به المثل في العمى. وهو معروف لدارسي اللغة الإنجليزية في التعبير to make a mountain out of a mole hill أي يبالغ كثيرًا، أو كما نقول بالعامية «يعمل من الحبة قبة»، ذلك أنَّ الخلد حين يحفر الأرض يقذف التراب والطين خارجها فتصبح كومة صغيرة، يُستدَل منها على وجوده، ويقتله أصحاب الحدائق (والبساتين خصوصًا) بإطلاق النار عليه من بندقية بالخرطوش.

الفصل الخامس

المشهد الأول

(قصر الملك ليونتيس في صقلية، يدخل ومعه اللورد كليومينيس واللورد ديون والسيدة بولينا.)[1]

كليومينيس (إلى ليونتيس):

يا سيدي! لقد فعلتَ ما فيه الكفاية! قضيتَ في الحداد
فترة تليق بالقديسين! وما تركتَ إثمًا واحدًا من دون
تكفيرٍ صحيحٍ عنه! بل لقد دفعت في الكفَّارة
زيادةً عن كل إثم اقترفته[2] وحان آخِرًا محاكاة الذي
أبدته هذه السموات العُلى من النسيان. فاغفر[3] لنفسك مثلها! (٥)

---

[1] المنظر: قصر الملك ليونتيس، وربما يكون قاعة المقابلات، وعلى المسرح منصة غير مرتفعة، (انظر حاشية المنظر في ١ / ٢).

[2] (١–٤) كان ليونتيس قد أقسم أن يزور المعبد الذي دُفِن فيه ابنه ماميليوس وزوجته هرميون، كل يوم طيلة حياته (٣ / ٢ / ٢٣٥–٢٣٨) وأمَّا هذه السطور فتدور حول سداد الدين، مثل السطور ١ / ٢ / ٣–١٠.

[3] التعبير الشائع بالإنجليزية forget and forgive أي «انْسَ واغْفِر» هو الفكرة من وراء قول كليومينيس كله، وهو مستقى من الدعاء المشهور في «كتاب الصلوات العامة» بخصوص عودة المرضى «يا رب يا أرحم الراحمين ... يا من تغفر خطايا من يتوب توبة نصوحًا، ويا من ينساها نسيانًا تامًّا» (شاهين، ص٧٣١، مقتطف في بيتشر ص٣١١). والسموات العُلى يُقصَد بها الأرباب.

ليونتيس:

لا أستطيع! ما دُمت أذكر هرميون هنا وكل فضيلة فيها،
سأظل أذكر سيئاتي حين تُبرزها هنا حسناتها ... وأظلُّ
أذكر أنني كنت الظلوم لنفسه ظلمًا يعاقبني؛
فيحرمني الوريث لعرش هذي المملكة! ورفيقتي وأرقّ قادرة
على إنجاب طفل ذي رجاء للرجل ... هذا صحيح؟[٤] (١٠)

بولينا:

بل بالقطع صحيح يا مولاي! إن تتزوج من كل نساء الأرض،
واحدة بعد الأخرى، أو تجمع، في امرأة واحدة،
كلَّ محاسنهنَّ[٥] لكي تبدع أنثى كاملة؛ ستظل الراحلة
بدون نظير! من أقدمْتَ على أن تقتلَها!

ليونتيس:

أقتلها؟ رأيك هذا؟ أنِّي قاتلها؟ فعلًا! (١٥)
لكنَّكِ وجَّهتِ إليَّ أشد الضربات ضراوة؛
إذ قلتِ بأني قاتلها! وأُحِسُّ لقولكِ طعم مرارة
بلساني وبخاطر ذهني. أرجوكِ رجاءً حارًّا
ألَّا تُذكَر هذي الكلمة إلا فيما ندر.

كليومينيس:

بل ألَّا تُذكر قط أيا امرأة صالحة! (٢٠)

---

[٤] «هذا صحيح؟» أي أليس هذا صحيحًا؟ في بعض الطبعات ينسِب المحررون كلمة true? إلى بولينا بحيث تبدأ حديثها في السطر ١١ هكذا «هذا صحيح ... بل بالقطع صحيح يا مولاي ...» ولكنني ملتزم بنص طبعة الفوليو كما حققها بيتشر في طبعة آردن ٢٠١٠م، وأورجيل (أكسفورد ١٩٩٦م) وسنايدر (نيوكيمبريدج ٢٠٠٧م) وأمَّا التعديل ففي الطبعتين الصادرتين عام ١٩٦٣م (سيجنت وآردن).

[٥] (١٢-١٣)«تجمع في امرأة واحدة/كل محاسنهن» سبق لشيكسبير أن عالج الفكرة نفسها في «كما تحب» (٣/ ٢/ ١٣٦-١٤٩) (انظر الترجمة العربية، القاهرة ٢٠١٠م) ويقدمها في «العاصفة» حين يُقال لميرندا إنَّها خلقت من أفضل صفات الإناث جميعًا (٣/ ١/ ٤٦-٤٧) (انظر الترجمة العربية، ٢٠٠٤م).

كان الأجدر بكِ أن تأتي بكلامٍ أكثر فائدة،
مهما أسهبتِ وأطنبت ... وأشد مُلاءمة لطباع المرأة
ويزين مقامكِ.

بولينا: لأنت ممن يحفزونه إذن على الزواج مرة أخرى!

ديون:

إن عارضتِ الفكرة كنتِ بلا إشفاقٍ لمصير المملكة ولا (٢٥)
ذكر لاستمرار اسم الملك السامي في ذريته ... أو تقدير كافٍ
للأخطار الكامنة بفقدان الملك لمن يرث العرش!
قد تدهم تلك الأخطار المملكة، وتلتهم الرائين كذلك
من أبناء صقلية هنا في حيرتهم! ما أقدس أن
نفرح أن مليكتنا السابقة بجنات الخلد![٦] ما أحكم (٣٠)
— من أجل استمرار العائلة الملكية واطمئنان الناس
اليوم وخير المستقبل — من أن يهنأ عاهلنا
بجمال شريكٍ عذبٍ لِفراشه؟

بولينا:

لا يوجد من يجدر بفراش الملك ويرقى للغائبة[٧] العظمى!
ويُضاف إلى ذلك أنَّ الآلهة بهذا ستحقق غايتها المكنونة (٣٥)
أفلم يذكر أبوللو الرَّبُّ الأعلى ذلك؟
أفلم يك مضمون نبوءته أنَّ الملك ليونتيس

[٦] «بجنات الخلد» التعبير الإنجليزي هو is well وكان يُقصد به في النعيم أي in bliss والنعيم هو الجنة، والمُضارع هنا في الإنجليزية يُفيد الدعاء، مثل قولنا «يرحمه الله» وهو مضارع، أو قولنا «أسكنه الله فسيح جناته» (وهو ماضٍ)، وكان التعبير يُقال للمتوفَّى من باب الدعاء كما ذكرت، وهو شائع في شيكسبير.

[٧] «الغائبة» في قول بولينا مراوغة لفظية (equivocation) سبق أن أشرت إليها في الحواشي أعلاه وفي المقدمة، وهي أقرب ما تكون هنا إلى التورية العربية، حيث يفهم المجتمعون أنَّها تعني «المتوفاة» وتقصد هي «التي ليست معنا الآن، (وقد تكون حية).»

لن يهنأ بوريثٍ للعرش بتاتًا إلا
حتى يهتديَ إلى طفلته المفقودة؟[٨]
وحدوث الأمر كما أذكر لا يقبله العقل البشري (٤٠)
تمامًا مثل قيام حليلي أنتيجونوس
من القبر وعودته لي حيًّا! وأنا أعتقد،
وأقسم بحياتي أنَّ الرجل قضى نحبه ...
مع تلك الطفلة ... إنَّ مشورتكم يا لورد
معناها عصيان مشيئة أعلى الأرباب، (٤٥)
وتحدِّي مَن بسماء الكون! (إلى ليونتيس) لا تقلق
من هذا الأمر! فالتاج سيجد وريثًا له!
والإسكندر ذو العظمة ترك التاج لأجدر مَن يلبسه[٩]
وخليفته من ثمَّ غدا أفضل من خَلَفَه.

ليونتيس:

يا بولينا الصالحة! يا من تَلْقَى ذكرى الراحلة لديك التكريم! (٥٠)
يا ليت فِعالي لم تسترشد إلا بمشورة لُبِّك!
وإذن لظللت أُديم النظر إلى عيني ملكتنا المفعمتين حياة،
ولَعِشت لأنهل من ذُخر القبلات على شفتيها!

بولينا: ولأغنيتَ الشفتين مقابل ما تعطيه إليك!

ليونتيس:

قولك قول الحق! لم يعد الآن لدينا زوجات من (٥٥)
هذا اللون! وإذن لن أتخذ لنفسي زوجة! لو

---

[٨] قالت العرافة إلا إذا عثر على طفلته المفقودة، وبولينا تستبدل «حتى» بكلمة «إذا»، كأنَّما تتمنى أو تحدس أن العثور على برديتا ممكن (انظر نص قول العرافة ٣ / ٢ / ١٣٣).

[٩] (٤٨–٤٩) ربما استقى شيكسبير هذا القول من المؤرخ الروماني كورتيوس (Curtius) الذي كتب سيرة الإسكندر الأكبر. فعندما مات الإسكندر تنافس عددٌ على خلافته لرئاسة الإمبراطورية، ويروي كورتيوس أنَّ الإسكندر قال وهو يحتضر لمن اجتمعوا حول فراش مرضه «عندما أرحل سوف تجدون ملكًا جديرًا برجال مثلكم». وعندما سألوه ومن عسى أن يخلفه، أجاب بكلمة واحدة وهي «الأجدر».

زُوِّجت بأسوأ منها كي تَلقَى مني أفعالًا أكرم
لاتخذتْ روح الرَّاحلة[10] — وقد بوركت الآن[11]— صورة من
ماتت وأتتنا نحن الخاطئ — في موقفنا هذا فوق المسرح —
ولهتفت في غضبٍ «لِمَ تفعل هذا بي؟» (٦٠)

بولينا: لو قَدَرَت أن تفعل هذا كان لديها خيرُ مبرِّر!
ليونتيس: بل ولكانت تدفعني وتحرضني أن أقتل زوجتي الأخرى![12]
بولينا:

ذلك ما كُنتُ لأفعل! لو كنتُ مكان الشبح العائد لامرأتك،
أن تنظر في عيني، وتقول لأي ملامح باردة فيها:
اخترت زواجي؟ وإذن لصرختُ صراخًا ممدودًا (٦٥)
يُحدِث صدعًا في أذنيك! وجاءت كلماتي التالية:
«تذكَّر عينيَّ هُنا!»

ليونتيس:

بل كانتا كنجمتين! وكلُّ ما عداهما كجمرٍ انطفأ! لا تُوجِسِي
خوفًا من زوجة أخرى![13] فلن يكون عندنا سواها!

بولينا: هل تُقسم ألا تتزوج أبدًا إلا بإرادتي الحرة؟ (٧٠)

---

[10] كان الناس لا يزالون يعتقدون أنَّ الروح يمكن أن تعود بعد الموت إلى جسد من مات، والشبح الذي يتصوره ليونتيس ليس وهمًا مثل الشبح في ٣ / ٣ / ١٦ وما بعد، ولكنَّه كيان حقيقي.

[11] «وقد بوركت الآن» الفعل بالإنجليزية هو sainted في حالة اسم المفعول، وهو عادة يعني «رُسِمَت قديسة» أو حتى جُعِلَت من الأبرار، أي طُوِّبت (beatified) ولكن ليونتيس لا يعني هذا، بل يقصد المعنى الذي أتيت به لأنَّها ماتت مظلومة، ولكنَّها لا ترقى قطعًا إلى مرتبة القديسة (المسيحية) أو التطويب (في الكاثوليكية). وهذا شائع في شيكسبير، ففي «مكبث» يقول مكدف لماكلوم إنَّ والده كان تقيًّا ورعًا، ولكنَّه يُشير إليه بهذا اللفظ نفسه (٤ / ٣ / ١٠٨) (الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م).

[12] «ولكانت تدفعني ... أن أقتل زوجتي الأخرى!» هذا تصور غريب من جانب رجل يرى أنَّ زوجته مباركة (ولا أقول قديسة!).

[13] (٦٨–٦٩) أي لا توجسي خوفًا من اتخاذي زوجة أخرى، لكنني أحببت نقل التعبير لطرافته.

ليونتيس: أقسمتُ يا بولينا! أرجو لروحي البركة!
بولينا: يا سادتي اشهدوا إذن على القسم!
كليومينيس: بالغتِ في الضغط عليه.[١٤]
بولينا: إلا إذا لاحت لعينِه مثيلة لصورة[١٥] هرميون!
كليومينيس: سيدتي الكريمة ... (٧٥)
بولينا:

قد انتهيت! لكن إذا اضطررت يا مولاي للزواج
— إن لم يكن من الزواج بُدٌّ —
أرجوك تكليفي بأن أقوم باختيار زوجة لك!
ولن تكون شابة كقرينتك ... لكنَّ روح زوجتك
إذا أتت وسارت بيننا فسوف تفرح (٨٠)
أن تراها ها هنا تُقيم في أحضانك.

ليونتيس: بولينا أيتها المخلصة! لن نتزوج إلا إن أحببتِ لنا ذلك!
بولينا:

لن يحدث ذلك إلا عند رجوع الأنفاس إلى ملكتِك الأولى!
لن يحدث ذلك حتى ذاك الحين!

(يدخل أحد السادة.)

السيد:

جاء من يقول إنَّه الأمير فلوريزيل ابن المليك (٨٥)
بوليكسنيس ... مصطحبًا قرينته الأميرة ...

---

[١٤] «بالغتِ في الضغط عليه» الأصل يقول you tempt him over-much وهذا هو المعنى الوارد في المعجم، وإن كان الخامس في الترتيب، ويقول بعض الشُّراح إنَّ شيكسبير يستخدم الفعل بالمعنى الوارد به في إنجيل متَّى ٤:٧ وهي الآية التي تنهى عن افتراض رحمة الله، فهذا لا يجوز لأنَّ الرحمة في يده ينعم بها على من يشاء.

[١٥] «صورة» (picture) يقول أحد الشُّراح إنَّ المعنى هو «تمثال»، لكنني لا أتصور أنَّ مُشاهِد المسرحية في المسرح سوف يخطر له هذا المعنى «التأويلي».

وإنَّها لأجمل من رأت عيناي حتى الآن!
ويبتغي إذنًا بأن يلقى سُمُوَّكم!

ليونتيس:

ما شأنه؟ لم يأتِ بأبهة وفق مكانة والده العظمى!
إنَّ زيارته لمفاجِئة، بل من دون أصول الرسميات المعهودة ... (٩٠)
وإذن ليست رسمية ... بل دفعته إليها حاجته أو حادثة ما ...
من معه من أفراد الحاشية؟

السيد: عددٌ لا يُذكَر وأولئك حقراء!

ليونتيس: هل قلتَ إنَّه بصُحبة الأميرة زوجته؟

السيد:

وتلك قطعة من الصلصال[١٦] لا تُجارى في اعتقادي! (٩٥)
يفوق حُسنُها جميع من أطلَّت شمسنا عليه يومًا ما!

بولينا:

يا هرميون! مثلما تباهى كل عصر بامتيازه على من سبقه،
أتيحي الآن موقعًا وأنتِ في قبر كريم للتي نراها الآن!
(للسيد)[١٧]
كتبْتَ سيدي وقلت هكذا بنفسك! لكنَّما التي مضت حياتها
أزكى من التي وصفتها بهذه الأشعار! ما كانت التي مضت (١٠٠)
تُجارى قط! وذاك ما امتدحتَ حُسنها به في شِعْرِك!
فإن ذكرت من يفوقها جمالًا كنت تقسو قسوة شديدة!

---

[١٦] «قطعة من الصلصال» (a piece of earth) كانت الكلمة الأولى في العبارة تعني الشخص «أي إنسان» والثانية كما هو معروف تعني التراب الذي خُلق منه الإنسان، ولكن لَمَّا كان الإنسان أيضًا مخلوقًا من «صلصال من حمأ مسنون» فضَّلت الصلصال!

[١٧] تستشهد بولينا بشعر كتبه «السيد» الذي تُخاطبه، ولكنَّها لا تُفصح عن هذا إلا بعد ذكر ما قاله «الشاعر»، انظر حواشي الشخصيات رقم ١٢.

السيد:

الصفح مولاتي! فإن تلك كدتُ أنساها! ولتغفري قولي!
لكنَّما الأخرى[18] إذا رأتها عينُكِ،
فازت كذاك بالمديح من لسانك. فإنَّها مخلوقة (١٠٥)
إذا ابتدت في الدين مذهبًا جديدًا سوف تُطفئ الحماس في
قلوب أتباع المذاهب الأخرى، وتجعل الذين شاهدوها
يتبعون إن تشاء مذهبها!

بولينا: عجبًا! ويُستثنى النساء قطعًا؟

السيد:

لسوف تهواها النساء لأنَّها أنثى تزيد قيمة (١١٠)
وجدارة عن الرجال كلهم! وسوف يهواها الرجال لأنَّها
بين النساء نادرة المثال![19]

ليونتيس:

اذهب يا سيد بمساعدة كِرام صِحابك كي
تُحضِر هذين الزوجين إلى أحضاني![20]
(يخرج كليومينيس مع السيد.)
ما زلتُ أقول بأنَّ زيارته خُلسة ... أمر مستغرَب (١١٥)

بولينا:

لو عاش ماميليوس أميرنا الذي مضى وكان درة الأطفال؛
لأصبح الرفيق الحق للأمير الزائر! فالفرق بينهما
أقل من شهر وحسب.

---

[18] «الأخرى»: برديتا.

[19] يعود شيكسبير إلى استخدام الصفة «نادرة المثال» في صيغة أفعل التفضيل.

[20] «إلى أحضاني» (embracement) يعني ليونتيس أحضان الوداد والمحبة.

ليونتيس:

أرجوكِ أن تكُفِّي! فأنتِ تعلمين أنَّه يموت من جديدٍ[٢١]
في خيالي كلما ذكرناه! قطعًا وعندما أرى هذا الأمير الآن؛ (١٢٠)
فسوف أبدأ التفكير فيما قلتِهِ فأفقد الصواب.
الآن قد حضرا.
(يدخل فلوريزيل وبرديتا وكليومينيس وآخرون.)
يا أيها الأمير أخلصت من أنجبتك كل إخلاصٍ لزوجها؛
إذ إنَّها في حملها قد طبعت
تمام صورة المليك في ملامحك.[٢٢] (١٢٥)
لو كان عمري لم يزل إحدى وعشرين سنة،[٢٣]
فإنني إزاء هذي النسخة الدقيقة الصغرى لوالدك —
وروحه بذاتها — لكنت أدعوك أخي كما دعوته …
وكنت قد بادلتك الحديث عن لهو شرود سابق … فمرحبًا
بكل إعزازٍ، وهذه الأميرة الحسناء زوجتك! كأنَّها ربَّة! (١٣٠)
لكنَّما ويلي! لقد فقدتُ اثنين مثلكما … وكان يمكن أن
يُشعَّا بين هذي الأرض والسماء[٢٤] مثلكما دلائل الإعجاب
أيها الثنائي الكريم! كما فقدتُ من نأى بجانبه … لحماقتي …

[٢١] «يموت من جديد» أي إنني أشعر بألم فقدانه كلما تحدث أحد عنه، وكان القول بأنَّ الحديث عن الأحزان يجدِّدها قولًا شائعًا.

[٢٢] (١٢٤–١٢٥) صورة الطباعة ترجع صدى الصورة التي استخدمتها بولينا في وصف برديتا في ٢ / ٣ / ٩٧.

[٢٣] «إحدى وعشرين سنة» ليست تلك سن فلوريزيل، فهو على الأرجح في الثالثة والعشرين.

[٢٤] «بين هذي الأرض والسماء» الأصل يقول twixt heaven and earth وإن كان بعض الشُّراح يقولون إنَّ المعنى هو «بين أهل الأرض والسماء»، (أي بين البشر والملائكة) ولكن المعجم يقول إنَّ التعبير كان يُقصَد به الوجود كله (OED heaven n. 3a) وقد يعني ليونتيس أنَّ الزوجين يشغلان موقعًا وسطًا بين أهل الأرض وأهل السماء (أي الأرباب، ما دام العصر وثنيًّا). ولم أجد للصورة دلالة حاسمة فأحجمت عن التأويل والتزمت بالنص.

أعني صداقة بل محبَّة والدك ... الرائع النبيل!
ورغم أنني أعاني ما أعاني من شقاء لا أزال راغبًا (١٣٥)
في العيش كي أراه مرة أخرى!

فلوريزيل:

إني أتيت تنفيذًا لأمره إلى صقلية،
ومنه أُهدي كل ما يهديه ملك ذو صداقة
أخاه من تحايا صادقة. لولا الوهن،
وهو الذي يأتي به كَرُّ الزمن، (١٤٠)
قد حال دون مجيئه فورًا لجاء ذارعًا هذي الأراضي
والبحار الشاسعة ... ما بين عرش مُلكه وعرشك[٢٥] ...
كيما يقابل الذي يحبه، كما أراد لي أن أُبلِغَكَ
بأنَّ حُبَّه يفوق كلَّ صولجان،[٢٦]
وحاملي هذي الصوالج من بني الإنسان! (١٤٥)

ليونتيس:

أُوَّاه يا أخي! يا أيها الكريم الصالح!
كلُّ الذي اقترفته من الإساءات إليك
يعود للحياة في جوانحي! وهذه التحيات التي أهديتها
بصدقها، الذي أراه نادر المثال، تبرز التأخُّر الذي
بدا من جانبي! فمرحبًا هنا كترحيب البسيطة بالربيع! (١٥٠)
هل عرَّض المليك أيضًا هذه الأميرة التي في صُحبتك
لأحوال الرهيب ربِّ البحر نبتون المهيب،
أو قل لمسلكٍ خلا من الرقة،

---

[٢٥] (١٤٤–١٤٥) لاحِظ التمييز في عصر النهضة بين المنصب والشخص، أي بين ليونتيس الملك، وليونتيس الإنسان (الذي يحمل الصولجان، رمز السلطة الملكية، مثلما أشار بوليكسنيس إلى أنَّ الراعية تحمل خطافًا في ٤ / ٤ / ٤٢٦، وانظر الحاشية على ذلك السطر).

[٢٦] ليونتيس يُخاطب بوليكسنيس في خياله.

حتى يُحَيِّي ذلك الرجل الذي لا يستحق عناءها،
ناهيك عن تعريض ذاتها للخطر؟[٢٧] (١٥٥)

فلوريزيل: بل إنَّها يا سيدي الكريم من ليبيا.[٢٨]
ليونتيس:

حيث المحارب الصنديد سيمالوس،[٢٩] –
السيد النبيل والمُكرَّم الذي يحظى بحبٍّ ومهابة؟

فلوريزيل:

بالحق مولاي الكريم! من عنده إذ أعلنت دموعه
عند الفراق أنَّها ابنته! ومن هنا أقلعنا ... تسوقنا ريح (١٦٠)
ودودة مواتية من الجنوب! وهكذا عبرنا البحر حتى أُنجز
المهمة التي كُلِّفت من أبي بها لزيارتك ... وقد صرفتُ
عندما رسوت في صقلية ... أفاضل الرجال من حاشيتي؛
حتى يعودوا عندها لبوهيميا ... لا كي يُذيعوا أنني

[٢٧] (١٥١–١٥٥) لاحِظ أنَّ الجملة على طولها ليست معقدة البناء، وإن يكن بها أكثر من جملة صلة واحدة، إلى جانب استدراك الملك الأخير، وانظر كم يتناقض هذا الأسلوب مع أسلوبه في القسم الأول من المسرحية (انظر المقدمة).

[٢٨] «من ليبيا» لم تكن مملكة مستقلة في أيام شيكسبير، بل كانت خاضعة للدولة العثمانية على عكس ما توحي به الكلمات في ١٥٦–١٥٨، وكان الناس في العصر الإليزابيثي يتوقعون أن يكون الليبيون سُمر البشرة، مثل عطيل المغربي. ويقول بعض النقَّاد إنَّ الزعم بأنَّ برديتا ببشرتها البيضاء وملامح أمها الروسية كانت من ليبيا كفيل بأن يدوي الجمهور بالتصفيق أو الضحك على هذه الأكذوبة.

[٢٩] «سيمالوس» في الأصل Smalus ولكن الاسم مأخوذ على الأرجح من كتاب بلوتارخوس المشار إليه، في الفصل الخاص بحياة ديون (Dion) وهو الذي يذكر فيه رحلة إلى بلدة في صقلية يحكمها سينالوس (Synalus) وهو قائد من قرطاجنة. وقد تكون الكلمة الواردة في النص خطأً مطبعيًّا للاسم Sinalus أو خطأً من جانب رجل المطبعة كرين (Crane)؛ إذ ما أسهل أن يختلط الأمر على قارئ المخطوط. وقد احتفظت أنا بحرف الميم، كما في الأصل، مُضيفًا في التعريب ياءً.

نجحت في ليبيا وحسب، بل إنَّني أيضًا وصلت سالمًا (١٦٥)
إلى هنا وزوجتي … أي حيث نحن الآن.

ليونتيس:

أدعو إذن أربابنا المباركة! بأن تطهِّر الهواء في أجوائنا
من الجراثيم التي تجيء بالأمراض، ما دُمتَ وإياها هنا!
لديك والدٌ رباني! وسيدٌ شهمٌ فضيل …
وكنتُ قد قرفتُ، في حق الذي له قداسته،[٣٠] (١٧٠)
خطيئة فعاقبتْني هذه السماء إذ غضبت
وخلَّفتني دون ذرية! أمَّا أبوك فإنَّه مباركٌ بك!
وإنَّه ليستحقُّ من أربابنا هذي المباركة …
فإنَّك الجدير بالخير المركَّب فيه … تُرى
ما كان يمكن أن أكون إذا قضت أربابنا (١٧٥)
بأن يكون لي ابن وابنة أراهما بذلك الجمال فيكما؟

(يدخل لورد.)

اللورد:

مولاي يا أنبل إنسان! إنَّ الذي سأروي الآن
يستعصي على التصديق … ما لم يكن لديَّ برهان
قريب حاضر! أرجوك يا رفيع الشأن أن تسمح!
مليك بوهيميا يُحمِّلني السلام إليك منه، (١٨٠)
ويرجوك اعتقال ولده! … إذ إنَّه نبذ المكانة العليا،
وما يقضي به الواجب … ففرَّ من أبيه تاركًا
آماله وراءه مُرافقًا لبنت راعٍ للغنم.

ليونتيس: وأين مليك بوهيميا … تكلَّم!

[٣٠] «له قداسته» أي باعتبار أنَّه خليفة الله في الأرض.

اللورد:

هنا في داخل المدينة ... وقد أتيت توًّا من لَدُنه. (١٨٥)
وإنَّما ألفاظي المشوَّشة ... أصداء ذهني الذي
تعروه حيرة ودهشة من هذه الرسالة: فبينما كان المليك
يُسرِع الخُطى مطاردًا — فيما بدا — لهذين الجميلين هنا،
إذا به يُلاقي في الطريق والد الفتاة — هذي التي تبدو
من الأشراف — مصاحِبًا شقيقها — إذ غادرا بوهيميا، (١٩٠)
وصاحبا هذا الأمير الشاب في الرحلة.

فلوريزيل:

قد خانني كميلو! من بعد أن أبدى الصمود حتى الآن
لكل ألوان العواصف بالأمانة والشرف!

اللورد: إذن فواجِهه بهذا! فإنَّه في صحبة المليك والدك.
ليونتيس: من؟ كميلو؟ (١٩٥)
اللورد:

قطعًا كميلو سيدي! حادثته، والآن قد رأى الرجلين — أعني
اللذين قلتُ إنَّهما من البسطاء! وما شهدتُ في حياتي بائسًا
يزيد في ارتجافه ورعبه قط! إذ يركعان ثم يسجدان كي
يُقَبِّلا التراب! وينكران كل شيء بعد أن حلف اليمين!
ومليك بوهيميا يصمُّ أذنه، ويصدر التهديد بالقتل (٢٠٠)
الذي يذيق المرء ألوانًا منوَّعة من الموت![٣١]

برديتا:

أُوَّاه والدي المسكين! قد بثَّت السماء أعينًا علينا؛
إذ لا تريد أن ترى احتفالنا بزفافنا!

[٣١] (١٩٧–٢٠١) ربما يكون المقصود أن تكون هذه السطور شبه كوميدية، فمَشاهِد رعب البسطاء من الكبار (أو سخرية الكبار من البسطاء) كانت شائعة في الكوميديا.

ليونتيس: هل أنتما زوجان؟

فلوريزيل:

لسنا كذلك بعد ... زواجنا بعيد الاحتمال! ولتهبط النجوم (٢٠٥)
أولًا كيما تقبِّل الوديان! تساوت الفرص المتاحة للرفيع والوضيع!

ليونتيس: هل هذه بنت ملك؟

فلوريزيل: نعم! في اللحظة التي أبني بها.

ليونتيس:

لكنَّني أرى بأنَّ هذه اللحظة ... ستُبطئ المجيء إبطاءً شديدًا؛
لأنَّ والدك الكريم أسرع بالقدوم! إني لآسف، (٢١٠)
لا بل شديد الأسف! فأنتَ قد قطعت حبل حُبِّه وكان
واجب البنوَّة يقتضي الحفاظ دائمًا عليه! وآسف لأنَّ مَن
تختارها لا تزدهي بمكانة رفيعة كما يزينها جمالها
بحيث تستطيع الاستمتاع حقًّا في الزواج منها!

فلوريزيل (إلى برديتا):

تجمَّلي بالصبر يا حبيبتي! فرغم أنَّ ربَّة الأقدار خصمٌ سافرٌ (٢١٥)
يجِدُّ خلفنا في صحبة الوالد[٣٢] ... فإنَّها لن تستطيع أن
تنال من غرامنا مثقال خردلة! أرجوك سيدي!
تذكَّر الوقت الذي عهِدته وأنت في سني!
تذكَّر المشاعر التي عهدتها؛ وكن بها مدافعًا عنِّي
أمام أبي! فإن طلبتَ منه غاليًا؛ (٢٢٠)
فلن يضن به ... كأنَّه من التَّوافه!

[٣٢] «في صحبة الوالد» (with my father) قد تعني في صورة الوالد.

ليونتيس:

لو كان أمره كذلك ... طلبتُ منه هذه الفتاة الغالية،[٣٣]
وهي التي يَعُدُّها من التوافه!

بولينا:

مولاي! لا يجمُل بعيونك قط مغازلة فتاة في هذا[٣٤]
العمر الغضِّ! كانت ملكتكم أجدر بالنظرات الحالية (٢٢٥)
حتى قبل الموت بما لا يصل إلى شهر واحد.

ليونتيس:

كانت تتراءى لي في هذي النظرات! (إلى فلوريزيل) لكني لم
أُجِبِ الآن على ما تسأل! وإذن فسأمضي لأبيك!
ما دامت رغباتك لم تلثم شرفك،[٣٥]
سأُناصرها وأُناصرُك! هذا ما أمضي فيه الآن إليه! (٢٣٠)
وإذن فاتبعني وانظر كيف أوفَّق في مسعاي لديه ...
هيَّا يا مولاي الأكرم!

(يخرج الجميع.)

---

[٣٣] إعجاب ليونتيس ببرديتا قد يفسره الشبه الكبير بينها وبين هرميون، وقد يفسره الحرمان الذي كابده ست عشرة سنة، والذي دفعه — رغم أنفه — إلى العودة إلى مشاعر الشوق إلى الجنس الآخر. وشتان ما بين هذه «النظرة» (التي تُسميها بولينا غَزَلًا) وبين اشتهاء باندوستو في رواية جرين لابنته، وهو الذي جعله يشعر بالذنب، ولا يجد تكفيرًا عنه إلا الانتحار. قد يعني رد ليونتيس ما يقوله ويكون قد أحسَّ بالذنب فعلًا تجاه هرميون حين ذكَّرته بها برديتا، وقد يكون الشبه بين هرميون وبرديتا كبيرًا إلى الحد الذي أثار في باطنه رغبة عابرة.

[٣٤] تحافظ بولينا على نبرة احترام الملك وهي تعاقب ليونتيس.

[٣٥] أي ما دمت لم تضاجع الفتاة قبل الزواج رسميًّا. وأمَّا التحوُّل في موقف الملك من صاحب سلطة يستنكف أن يتزوج أمير من «راعية» غنم، إلى مناصر للحب بين الشباب، فهو الذي يميز التطور الدرامي في النصف الثاني من المسرحية، وانظر المقدمة حيث أناقش هذا التحول بالتفصيل.

المشهد الثاني

(قصر الملك ليونتيس، في مكان كالبهو خارج قاعة المقابلات الملكية.)

(يدخل أتوليكوس مع أحد السادة.)[٣٦]

أتوليكوس: أرجوك سيدي! هل كنتَ حاضرًا أثناء سرد القصة؟
السيد:

كنتُ حاضرًا أثناء فتح اللفافة،[٣٧] وسَمِعتُ الراعي العجوز
وهو يحكي كيف وجدها؛ وبعد أن تغلَّب الحاضرون على
دهشتهم، أُمِرنا جميعًا بمغادرة القاعة.[٣٨] لكنني أستطيع أن (٥)
أحكي أمرًا واحدًا؛ إذ إخال أنني سمعت الراعي يقول إنَّه
هو الذي عثر على الطفلة.

أتوليكوس: لَكَم يسرني أن أعرف نتيجة ذلك!
السيد:

روايتي لما حدث تفتقر إلى الاتساق، ولكنني لاحظت دلائل (١٠)
دهشة وعجب صادقة في وجهيْ الملك ليونتيس وكميلو.
كان كلٌّ منهما يحدق في وجه الآخر بتركيزٍ يُخرِجُ عيونهما

---

[٣٦] المنظر: مكان ما في قصر ليونتيس خارج قاعة استقبال الزوار، وهي القاعة التي شهدت الكشف عن الحقيقة، وأُمر السادة بالخروج منها (٥ / ٢ / ٢–٥) ونحن لا نشهد اجتماع ليونتيس بابنته برديتا والكشف عن هويتها الحقيقية بل نسمع عن ذلك، والمسرح يُفضل المشاهدة على السماع، فليس من رأى كمن سمع، ولكن الجمهور مُطالب بأن يُصدق ما يسمع هنا، وحتى المشهد الثالث الذي يشهد الجمهور فيه ما يؤكد صحة ما سمعه؛ إذ يقول القهرمان «فيما سمعتموه سوف تحلفون أنَّكم رأيتموه رأي العين» (٥ / ٢ / ٣١–٣٢) وانظر مثلًا (٣ / ٣ / ٨١–٩٩) و(٤ / ١ / ١٩–٢٥).

[٣٧] «أثناء فتح اللفافة»: يقصد اللفافة المشار إليها في الإرشاد المسرحي للسطر ٣ / ٣ / ٤٥، وهي التي تحتوي خطابات أنتيجونوس، والشهادة التي تُثبت هوية برديتا.

[٣٨] «القاعة» أي قاعة استقبال الملك للزوار.

من مآقيها. كان في صمتهما كلام وفي حركاتهما لغة ناطقة.
وبدا لي كأنَّما يستمعان إلى أنباء إنقاذ عالَم أو فناء عالم آخر! (١٥)
كان الإحساس بالحيرة الطاغي ظاهرًا عندهما، ومهما يكن
ذكاء الرائي الذي لا يعرف إلا ما يشهد، فلن يستطيعَ القطع
فيما إذا كان ذلك الإحساسُ ينم على الفرح أو الحزن، لكنما
كان قطعًا قد بلغ الغاية في أيهما.
(يدخل روجيرو.)[٣٩]
ها قد أتى أحد السادة الذي ربما كان يحيط بالمزيد. ما الأنباء (٢٠)
يا روجيرو؟

روجيرو:

لا شيء سوى إيقاد مشاعل الفرح[٤٠] في الخارج! لقد تحققت
النبوءة،[٤١] وعُثِرَ على ابنة الملك. لقد حدثت غرائب كثيرة
وعجائب في الساعة الماضية، حتى إن كُتَّاب المواويل
القصصية المثيرة ليعجزون عن التعبير عنها. (٢٥)
(يدخل القهرمان.)[٤٢]
ها قد أتى قهرمان منزل ليدي بولينا، ويستطيع أن يحكي لنا
المزيد. ماذا وراءك يا سيدي؟ هذه الأنباء التي يُزعَمُ صدقُها
تشبه القصص الأسطورية التي يُشَكُّ كثيرًا في صدقها. هل
وجد الملك من يرث عرشه؟

---

[٣٩] «يدخل روجيرو» انظر حواشي الشخصيات.

[٤٠] «مشاعل الفرح»: المقصود النيران التي يوقدها الناس في الحدائق لإحراق أوراق الشجر الذابلة ويجتمعون حولها طلبًا للدفء (bonfires) ولكنني استبدلت بها المشاعل من ثقافتنا من باب تقريب المعنى إلى مدارك القراء.

[٤١] «النبوءة» أي نبوءة عرافة دلفوس (٣ / ٢ / ١٣٠ وما بعده).

[٤٢] الإرشاد المسرحي: القهرمان، انظر حواشي الشخصيات.

القهرمان:

من أصدق ما يمكن، ما دامت الحقيقة تؤكدها الأدلة المادية (٣٠)
والملابسات. فما سمعتموه سوف تحلفون أنَّكم رأيتموه رأي
العين، بسبب الاتساق الشديد في البراهين. خذوا مثلًا
وشاحَ الملكة هرميون حول الطفلة، والجوهرة التي كانت
معلَّقة في رقبتها، وخطابات أنتيجونوس[٤٣] التي عُثِرَ عليها
معها، وهي التي تَأَكَّدَ أنَّها بخط يده، وجلال هذه الإنسانة (٣٥)
الذي يحكي جلال أمها، وأمارات النبالة التي تُظهِرُها
الطبيعة، وتؤكد أنَّها تسمو على ما نَشَأَت وترعرعت فيه! إلى
جانب أدلة كثيرة أخرى تعلن بتأكيدٍ قاطعٍ أنَّ الفتاة بنت
الملك. هل شاهدتم اللقاء بين الملكين؟

روجيرو: كلا! (٤٠)

القهرمان:

إذن لقد فاتكم مشهد لا بد أن يُرى،[٤٤] ولا يمكن الحديث
عنه. كنتم سترون كيف يُكَلِّلُ فرحٌ فرحًا آخر، وبصورة
توحي بأنَّ ربَّة الأحزان بكت على فراقهما، لأنَّ فرحهما كان
يخوض في ماء العبرات! كانا يرفعان العيون إلى السماء، (٤٥)
وتتشابك أيديهما، وقد طمس الذهول ملامح الوجهين حتى
لم تكن لتميِّز بينهما إلا الملابس، لا قسمات الوجه! كان ملكنا
يكاد يتواثب ويخرج من جلده فرحًا بالعثور على طفلته، ثم
يبكي كأنَّما كانت تلك الفرحة قد أصبحت آنئذٍ فقدانًا لها،
قائلًا وهو ينهنه «لهفي على والدتك! والدتك!» ثم يطلب (٥٠)
الصفح من ملك بوهيميا، ثم يعانق زوج ابنته، ثم يعود إلى

[٤٣] خطابات أنتيجونوس: انظر الإرشاد المسرحي في ٣ / ٣ / ٤٥.

[٤٤] «لا بد أن يُرى» أي من المحال نقل صورته برواية شفهية.

مضايقة ابنته بمعانقتها بشدة وعنف. وها هو ذا يشكر
الراعي العجوز الذي كان واقفًا مثل مِزْرَابٍ للعبرات أبلاه
تقلُّب الأجواء، وشهد حكم ملوك كثيرة. لم أسمع في حياتي (٥٥)
بمثل هذا اللقاء، وهو الذي تعجز رواية الرواة عن تصويره،
ويتحدى قدرة الوصف على وصفه!

روجيرو:

وماذا جرى، أرجوك، لأنتيجونوس الذي مضى بالطفلة من
هذا المكان؟

القهرمان:

مثل القصص الأسطورية أيضًا! تلك التي تواصل رواية (٦٠)
الأحداث على الرغم من عدم تصديقها وانسداد الآذان
أمامها! مزَّقه دبٌّ إربًا! ويشهد على ذلك ابن الراعي، الذي
تدفعنا إلى تصديقه براءته التي تبلغ حد السذاجة! ليس ذلك
وحسب، بل عثوره أيضًا على منديلٍ وخواتم تنتمي
لأنتيجونوس وتعرفها زوجته بولينا. (٦٥)

السيد: وما الذي حدث لسفينته ولأتباعه؟

القهرمان:

تحطَّمت وغرق من فيها في اللحظة التي مات فيها رئيسهم،
وأمام بصر الراعي، وهكذا فإنَّ جميع من ساعدوا على نبذ
الطفلة فُقِدُوا عندما عُثِرَ عليها. ولكن أوه! ما أنبل الصراع (٧٠)
بين الفرح والحزن[٤٥] في نفس بولينا! كانت إحدى عينيها
منكسرة لفقدان زوجها، ونظرات العين الأخرى وهَّاجة
بسبب تحقق النبوءة. رَفَعَت الأميرة من على الأرض، وظلَّت

[٤٥] (٧١–٧٢) الوصف مبني على المثل السائر «يبكي بعين ويضحك بالأخرى.»

تُشدِّدُ حبسَها في أحضانها كأنما تُريدُ ربطها إلى قلبها، بحيث (٧٥)
لا تتعرض بعدها لخطر فقدانها.

السيد:

جلال هذا المشهد جدير بحضور الملوك والأمراء؛ إذ كان
هذا حقًّا ما حدث.

القهرمان:

من أرق اللمسات جميعًا — وهي التي أَدلَت الشَّصَّ
لاصطياد عينيَّ وإن صادت الماء لا السمك — رواية مَوتِ (٨٠)
الملكة والأسلوب الذي ماتت به، وهو الذي أقرَّ الملك
بذنبه فيه بنُبل ونعاه بشهامة. وكيف أدى انتباه الابنة إلى
جرح شعورها حتى جعلت تنتقل من آية حزن إلى آية
أخرى، حتى ندَّت عنها صيحة «والهفي!» وأكاد أقول إن (٨٥)
عينيها ذَرَفَت دمًا لا دموعًا، فأنا واثق أن قلبي كان يبكي
بعبرات من دم. ومن كان قلبه في قسوة الأحجار غاض
اللون من وجهه، فأغمي على البعض، وغمر الحزن الجميع.
ولو قدِّر للدنيا كلها أن ترى ذلك المشهد لعمَّت الأحزان (٩٠)
أرجاء البسيطة.

السيد: وهل عادوا إلى القصر الملكي؟

القهرمان:

كلَّا! فلقد سَمِعَتْ الأميرة بتمثال والدتها الذي تحتفظ به
بولينا، وهو الذي اكتمل حديثًا، واستغرق نحته سنوات
كثيرة، وأبدعه النحَّات الإيطالي الفائق جوليو رومانو، ولو (٩٥)
أوتي هذا الرجل زمنًا غير محدود وتمكَّن من بثِّ الأنفاس في
عمله، لَخَدَع الطبيعة، فدسَّ عليها كائنات تنافسها، بسبب
كمال محاكاته لها! لقد صنع تمثالًا لهرميون يقترب اقترابًا
شديدًا من هرميون، حتى إنَّهم يقولون إنَّ المرء يستطيع أن

يخاطبها ويرجو منها أن تجيبه. وقد ذهبوا إلى هناك وفي (١٠٠)
أعماقهم نَهَمٌ شديد لمشاهدته، ويعتزمون تناول الطعام هناك.

روجيرو:

لطالما اعتقدتُ أنَّ لديها مشروعًا عظيمًا هناك؛ إذ إنَّها كانت
تذهب وحدها مرتين أو ثلاثًا كل يوم، منذ وفاة هرميون،
لزيارة ذلك البيت المنعزل.[٤٦] هل نذهب نحن كذلك فنضيف (١٠٥)
مع صحبتنا إلى الأفراح؟

السيد:

من ذا لا يمضي إذا سُمِحَ له بالدخول؟ في كل طرفة
عين سوف نشهد رحمة جديدة[٤٧] من السماء! لو لم نذهب
لفقدنا فرصة زيادة معرفتنا! هيا بنا! (١١٠)

(يخرج السيد وروجيرو، والقهرمان.)

أتوليكوس:

(وحده على المسرح) لولا الوصمة التي تشينني بسبب
حياتي الماضية لَهَبَطت عليَّ الترقية دون طلب! أتيتُ
بالرجل العجوز وابنه إلى سفينة الأمير، وقلتُ له إنني
سمعتُهما يتحدثان عن لفافة، وسوى ذلك من الأمور، (١١٥)
ولكنَّه كان في ذلك الوقت مُدَلَّهًا بحب ابنة الراعي — إذ كان
يظنها كذلك — وهي التي أُصيبت بدوار البحر الشديد، ولم
تكن حاله أفضل كثيرًا، كما استمر سوء الأحوال الجوية،
وهكذا بقي السِّرُّ طيَّ الكتمان. ولكن الأمر سواء بالنسبة

[٤٦] «البيت المنعزل» أي الذي صنع رومانو التمثال فيه، أو الذي كانت تختبئ فيه هرميون.

[٤٧] «رحمة جديدة» (new grace) وردت الكلمة من قبل وترجمتها بألفاظ أخرى، ولكن السياق هنا يفرض هذا المعنى (انظر معاني الكلمة المختلفة في «فن الترجمة» ١٩٩٣–٢٠١٠م).

إليَّ، فحتى لو كنت أنا الذي عثر على هذا السر، لما طاب (٢٠)
مذاقه وسط مثالبي الأخرى.
(يدخل الراعي والمهرج في ثياب السادة التي لا تناسبهما.)
ها قد أتى من أَحسَنتُ إليهما على الرغم مني، وقد ارتديا
بالفعل «براعم» سعدهما الذي أزهر!

الراعي:

هيا يا بُنَيَّ! لقد تجاوزتُ القدرة على إنجاب مزيد من
الأطفال، ولكن أبناءك وبناتك سوف يولدون سادة.[٤٨] (١٢٥)

المهرج (إلى أتوليكوس):

مرحبًا بكَ يا سيدي. رفضْتَ مبارزتي منذ
يومين[٤٩] لأنني لم أولَد سيدًا! هل ترى هذه الملابس الآن؟[٥٠] أَنْكِرْ
أنَّك تراها، وقل في نفسك إلى الآن إنني لم أولد سيدًا! إذن
فأَنكِر أنَّ هذه الملابس من السادة بالمولد! كذِّبني[٥١] فأبارزك (١٣٠)
حتى تعرف إن لم أكن وُلِدت سيدًا!

أتوليكوس: أعرف الآن يا سيدي أنَّك سيدٌ بالمولد.
المهرج: نعم وأنا كذلك منذ عدة ساعات.[٥٢]

---

[٤٨] «يولدون سادة» (gentlemen born) كانت الأعراف والقواعد المعمول بها في العصر الإليزابيثي تقضي بأنَّ المرء لا يولد سيدًا إلا بعد ثلاثة أجيال من الانتساب للسادة، وكان المثل السائر يقول «لا يصبح الإنسان سيدًا إلا بعد ثلاثة أجيال» وفي السطور ١٢٥–١٤٠ يُبدي الراعي وابنه المهرج جهلهما بمعنى التعبير، ولكنهما مفتونان به بسبب إيحائه بالمصطلح القانوني وحسب. والتعبير يرد بمعناه الصحيح في «زوجتان مرحتان من وندسور» (١ / ١ / ٧، ٢٥٨–٢٥٩) حيث ترجمته بتعبيرين، الأول هو «ابن الحسب والنسب» والثاني «كرم المحتد» (انظر الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٨م).

[٤٩] «منذ يومين» يقصد من فترة قصيرة، والتعبير the other day يوازي قولك بالعامية «داك النهار».

[٥٠] (١٢٦–١٢٧) انظر الحاشية على ٤ / ٤ / ٧٢٧–٧٢٨.

[٥١] «كذِّبني» أي وجِّه إليَّ أقصى إهانة تُوجَّه إلى «سيد بالمولد» وانظر إن كنت سوف أبارزك أم لا.

[٥٢] «سيد بالمولد منذ ساعات» أي إنَّ اللقب جديد عليَّ، وإن كان المهرج لا يعرف معناه.

الراعي: وكذاك أنا يا ولدي. (١٢٥)
المهرج:

قطعًا يا أبي! لكنني وُلِدت سيدًا قبل أبي، لأنَّ ابن الملك
صافحني بيده ودعاني أخاه، ثم دعا الملكان أبي أخًا، ثم إذا
بالأمير أخي والأميرة أختي يدعوان والدي «يا أبي!» وهكذا
بكينا، وكانت هذه أول دموع للسادة تُذرَف على مرِّ التاريخ. (١٤٠)

الراعي: لا بد أن نذرف يا ولدي مزيدًا من الدموع.
المهرج: نعم وإلا ساء حظنا، ما دام حالي قد انقلب هذا المنقلب![٥٣]
أتوليكوس:

أرجوك بكل تواضع يا سيدي أن تصفح عن كل الخطايا (١٤٥)
التي ارتكبتها في حق معاليكم! وأن تذكرني بالخير
عند سيدي الأمير.

الراعي:

أرجوك يا ولدي أن تفعل، فلا بد أن نبدي الكرم ما دمنا
سادة كرماء[٥٤] الآن! (١٥٠)

المهرج (إلى أتوليكوس): سوف تصلح أحوالك وتستقيم؟

---

[٥٣] «ما دام حالي قد انقلب هذا المنقلب» في الأصل يستخدم المهرج الكلمة الخطأ، فبدلًا من أن يقول prosperous وتفيد الازدهار والتقلُّب في أعطاف النعيم، يقول preposterous ومعناها الحرفي انقلب وضعي وانعكس، ومن ثَمَّ أصبح منافيًا لطبيعة الأمور، أو شأنها أو قبيحًا (والمعنى الحديث للصفة أي السخيف أو غير المعقول أو المحال يتجاهل اشتقاق الكلمة من الجذر اللاتيني poster-us + prae أي «ما قبل + يأتي بعد»). والمعنى إذن مقلوب الحال، وبحثت عن كلمة بالعربية تُفيد معنى الكلمة ويمكن أن توحي بمقصد المهرج فوجدت كلمة المنقلب؛ إذ ترد في القرآن بالمعنيين جميعًا، فأمَّا المعنى السيئ فهو في الآية ﴿وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ﴾ (الشعراء: ٢٢٧)، وأمَّا المعنى الحسن الذي كان يريده، فيرد في الآية: ﴿فَانْقَلَبُوا بِنِعْمَةٍ مِنَ اللهِ وَفَضْلٍ لَمْ يَمْسَسْهُمْ سُوءٌ﴾ (آل عمران: ١٧٤).
[٥٤] يستخرج الراعي من لفظ gentlemen صفة gentle بمعنى الكريم النفس، ما دام كريم المحتد.

أتوليكوس: لو أرضى ذلك معاليك الكريمة!

المهرج:

فلنتصافح إذن ... هات يدك! سوف أُقسِم للأمير إنَّك
شريف كريم الخُلق مثل أي رجل في بوهيميا.

الراعي: لك أن تقول ذلك لكن لا تُقسم عليه. (١٥٥)

المهرج:

لا أقسم وقد أصبحت من السادة؟ ليمتنع الفلاحون
والعمال عن ذلك،[٥٥] ولكني سأقسم!

الراعي: ماذا يكون الحال لو كانت اليمين كاذبة؟

المهرج:

إن لم تكن كاذبة فمن حق السيد الحق أن يحلف لمناصرة
صديقه. (إلى أتوليكوس) وسوف أقسم للأمير إنَّك شجاع (١٦٠)
ذو يَدٍ طُولَى،[٥٦] وإنَّك لن تَسكَرَ، لكنني أعرف أنَّك لست
شجاعًا ولا ذا يدٍ طُولَى، وأنَّك سوف تَسْكَرُ، ولكنني سأقسم على
ذلك، وأتمنى لو كنت شجاعًا ذا يدٍ طُولى! (١٦٥)

أتوليكوس: سوف أثبت صحة ذلك يا سيدي قدر ما أستطيع.

المهرج:

نعم أَثْبِت بأية وسيلة أنَّك رجلٌ قادرٌ. لا أستطيع أن أفهم —
وأؤكد لك — كيف تجرؤ على المخاطرة بالسُّكرِ ما دمت غير

---

[٥٥] (١٥٦–١٥٧) كان من حق أبناء الطبقة الراقية أن يشهدوا على صحة شيء بعد حلف اليمين، ولم يكن هذا الحق متاحًا للعمال والفلاحين.

[٥٦] (١٦٠–١٦١) «شجاع ذو يدٍ طولى» الأصل a tall fellow of thy hands وقد جمعت بين الدلالتين في الترجمة، وانظر «المقدمة» حيث أعرض آراء النقَّاد في التعبير؛ إذ يفسره أتوليكوس على أنَّه يعني مهارة اليد والإقدام على النشل والسرقة في رده التالي ١٦٦.

قادر على المبارزة!
(يُسمَع من داخل القصر دَوِيٌّ بوق.)
اسمع! الملكان والأميران — أقرباؤنا — ذاهبون لمشاهدة تمثال
الملكة. تعال ... اتبعنا! سنقوم بالدفاع عنك خير دفاع! (١٧٠)

(يخرج الجميع.)

المشهد الثالث

(المكان بيت بولينا المنعزل، وبه متحف يضم تماثيل ولوحات، إلى جانب تمثال هرميون المقام في كوة منفصلة. ومحراب للصلاة للأرباب، وهي تأتي إليه بالملك ليونتيس، والملك بوليكسنيس، كما يدخل معها فلوريزيل وبرديتا، وكميلو، وبولينا، ولوردات وآخرون.)[٥٧]

ليونتيس:

أقول بولينا! ذات الكمال والكرم!
ما أعظم السَّلوى التي قدَّمتِها إليَّ!

بولينا:

يا سيدي الملك! إن كنتُ لم أحسن أداء شيء ما
فإنَّ مقصدي حَسَن. وقد دفعتم أجر كل خدمة
قدَّمتُها إليكم! أمَّا وقد تواضعتم بأن تزوروا (٥)
منزلي الفقير[٥٨] مُصطَحِبين في عطفٍ أخاكم الملك

---

[٥٧] المنظر: كما هو موصوف في نص المسرحية، وأضيف أنَّ المحراب الموصوف أحيانًا يُسمَّى المعبد، وما دامت الوقائع تجري في عصر وثني فللمخرج رسم الصورة التي يريدها له، وأمَّا المتحف فهو قاعة مستطيلة تضم عدة تماثيل ولوحات، وفي إحدى الكُوَى تقف هرميون متظاهرة بأنَّها تمثال، على درج أو منصة صغيرة، وفوقها ستارة تحجبها عن عيوننا.

[٥٨] «منزلي الفقير»: وصف بولينا يعني أنَّه أقل فخامة من منازل علية القوم أو قصورهم.

ووارثيْ عرشيْكما اللذيْن قرَّرا الزواج؛
فإنَّه كريم فيضٍ[٥٩] لن أُوفِّي حقَّه ما عِشت!

ليونتيس:

في ذلك التكريم إرهاق لكم بولينا![٦٠] لكنَّنا أتينا
كي نرى تمثال زوجتِنا المليكة! إنَّا انتهينا من (١٠)
تمتُّعنا الشديد بمعرضك — وكل ما فيه من التحف[٦١] —
لكننا نرجو مشاهدة الذي جاءت فتاتي
كي تراه ... تمثال أمها.

بولينا:

ومثلما عاشت بلا نظيرٍ جاء تمثال المليكة في اعتقادي
صورة دقيقة[٦٢] لها تفوق كل ما شاهدتموه (١٥)
حتى الآن! وكل ما قد أبدعت براعة البشر!
وهكذا أبقيته في عزلة وحده[٦٣] ... لكنني أزيح السِّتر
عنه الآن! تهيَّأوا لرؤية الحياة نابضة به[٦٤]
في الوهم مثلما يحاكي النائمون موتانا!
تأمَّلوا وقولوا إنَّه حسن! (٢٠)

---

[٥٩] «كريم فيض» الأصل هو a surplus of your grace ولاحِظ كيف يتغير معنى الكلمة الأخيرة من موقع إلى موقع في المسرحية، وأمَّا الكلمة الأولى فتعني التدفق والفيض، فأضفت معنى الكلمة الأولى لإخراج معنى «فيض النعم» والفيض عادة فيض خير، يقول الشاعر العربي «وغيرك لا يفيض ندى»، وتنازُل الملك بزيارة بولينا يمثِّل تكرمًا منه يفيض به عليها، ومن ثَمَّ تكريم فائض.

[٦٠] يخاطب ليونتيس بولينا بصيغة الجمع تأكيدًا للتكريم الرسمي.

[٦١] «التحف» الأصل يقول singularities أي «الفرائد» حرفيًّا فأتيت بالمعنى المراد.

[٦٢] «صورة دقيقة» في الأصل dead likeness وهذا هو المعنى (OED dead a. 31c).

[٦٣] «في عزلة وحده» (Lonely, apart) تكرار المعنى مقصود فحافظت عليه.

[٦٤] تُشير بولينا من طرف خفي إلى أنَّ تمثال هرميون يبدو ميتًا، وإلى أنَّ الطبيعة هي التي تتولى محاكاة الموت! أي إنَّ الملكة تنام نومًا هادئًا فلا هي حجر ولا جثمان.

(تزيح الستار فتكشف عن هرميون واقفة مثل التمثال.)
يروق لي صمتُكم! فإنَّه لأبلغ التعبير عن دهشتكم.
لكنَّني أريد أن تتكلموا كذلك. والآن قل لي أولًا مولاي:
ألا يقارب التمثال صورة الرَّاحلة؟

ليونتيس:

ووِقفة المليكة الطبيعية! أرجوك عاتبني أيا حجرًا أصمَّ
لكي أقول إنَّها هرميون! لا بل أقول إنَّها أنت[٦٥] ... (٢٥)
ما دمتُ لا ألقى عتابًا منك! فإنَّها كانت رقيقة لطيفة،
كالطفل أو كرحمة الأرباب.[٦٦] لكنَّ هرميون يا بولينا
لم تكن كستها هذه الغضون أو بدا عليها الكِبَر![٦٧]

بوليكسنيس: ليس إلى هذا الحد.[٦٨]

بولينا:

وهو الذي يؤكِّد امتياز ذلك النحَّات؛ (٣٠)
إذ تصوَّر انقضاء هذه السنين كلها ... ستٌّ وعشر ...
حتى تلوح مثلما كانت لتبدو الآن حقًّا!

ليونتيس:

كأنَّما عاشت لهذه اللحظة ... وهو الذي يزيد من سروري

---

[٦٥] (٢٤–٢٦) أي إنَّه سوف يُصدق أنَّ التمثال هو هرميون إذا استطاع التمثال أن يعاتبه، فإنَّ ليونتيس يرى أنَّ العتاب من حق زوجته، لكنَّه يستدرك قائلًا إنَّه يصدق أنَّ التمثال زوجته ما دام لا يسمع عتابًا منه.

[٦٦] «كرحمة الأرباب» الكلمة المستخدمة هنا هي (grace) ويُجمع الشُّراح على معناها عندي. انظر الحاشية على السطر ١ / ٢ / ٨٠.

[٦٧] «بدا عليها الكبر» إذا كانت هرميون في سن ليونتيس (انظر حواشي الشخصيات) فلا بد أنَّها في منتصف الأربعينيات الآن أي في ٥ / ٣، ومعنى ذلك أنَّها كانت تُعتبر شبه عجوز في زمن شيكسبير.

[٦٨] «ليس إلى هذا الحد» قد تفيد الاتفاق مع التهوين من دلائل التقدم في السن، وقد تفيد الاختلاف مع التسليم بأنَّ مظاهر التقدم في السن طفيفة.

قدر ما أرى العذاب في غيابها! كانت كذاك وِقفتُها،
بكل ذلك الجلال في الحياة — أعني الحياة الدَّافئة (٣٥)
بقدر ما فيها هنا من البرودة — عندما خطبتها أول مرة!
إنِّي أُحِسُّ العار! ألا يلومني هذا الحجر
لأنني أزيد قسوة عن الحجر؟ أُوَّاه يا مليكتي!
إنَّ الجلال فيكِ ذو سحرٍ عظيم ... لأنَّه يستحضر
الشَّرَّ الذي اقترَفْتُه لتذكيري به ... ويُذهِل ابنتك ... (٤٠)
ويسلب الفتاة جأشها؛ فإذ بها استحالت حجرًا ... مثلك!

برديتا:

أرجو هنا الصَّفح الجميل فلا تقُل إنَّي
أقدِّس الأصنام إن أركع لأطلب المباركة!
(تركع برديتا.)
أرجوك يا مليكتي العزيزة ... من انتهت حياتها
عند ابتداء حياتي! مُدِّي إليَّ يدًا أُقَبِّلُها![٦٩] (٤٥)

(تنهض برديتا.)

بولينا:

اصبري! حذار فالألوان[٧٠] لم تَجِفَّ حتى الآن؛
إذ انتهى النَّحَّات منه لِتوِّه.

كميلو (إلى ليونتيس):

ذرفتَ يا مولاي أدمعًا كثيرة مريرة من نبع حزنك،

[٦٩] (٤٣–٤٥) الركوع وتقبيل يد الأب والأم كان يعتبر دليلًا على حب الأبناء وطاعتهم، وأمَّا إن حدث ذلك أمام تمثال فكان يُعتبَر في عيون البروتستانت من قبيل عبادة الأصنام البابوية، بل صنوًا للخرافات (OED superstition 1a, 2b) وخصوصًا تبجيل مريم البتول.

[٧٠] كانت العادة تلوين التماثيل في العصر الإليزابيثي.

فما استطاعت هذه السنون الست والعشر،
بكل صيفٍ أو شتاءٍ مرَّ تجفيفًا لها. (٥٠)
ما عاش فرحٌ قبل هذا كلَّ ذلك الزمن،
كلا، ولا استطاع حزنٌ أن يظل دون قتل نفسه!

بوليكسنيس (إلى ليونتيس):

أُوَّاه يا أخي العزيز! اسمح لمن كان السبب،
في كل ما جرى، بأن يقوى على احتمال جانبٍ مما حَمَلْتَ
من الحزن ... يُضيفه إلى ما عنده! (٥٥)

بولينا (إلى ليونتيس):

حقًّا يا مولاي! لو خطر ببالي أنَّ مُشاهدة التمثال
المتواضع[٧١] عندي سوف تُحرِّك في نفسك هذي الأشجان
— فأنا أمتلك الأحجار هنا — ما أطلَعتُك قطُّ عليه.

(تتهيأ لإسدال الستار على التمثال.)

ليونتيس: لا تُسدلي الستار!

بولينا:

لن أقبل أن تستغرِق وقتًا أطول في التحديق وإلا (٦٠)
جعل خيالك يتصوَّر أنَّ التمثال تحرَّك.

ليونتيس:

أقول فليكن! بل فلأمُتْ إن لم يُصوِّر لي خيالي ذلك!
من كان صانعه؟ انظر إليه يا مولاي!
ألا تظنُّ أنَّه تنفَّس؟ وأنَّ هذه العروق حقًّا
تحمل الدِّماء؟ (٦٥)

[٧١] (٥٦–٥٧) «التمثال المتواضع» (poor image) انظر «منزلي الفقير» في السطر ٦ أعلاه.

بوليكسنيس: ما أبرعه! تبدو الحياة نفسها على الشِّفاه دافئة!

ليونتيس:

ثبات عينها به[٧٢] تحرُّكٌ خفيٌّ
وذاك مما يُوهِم الفن به.

بولينا:

سأسدل الستار الآن! فإنَّ أوهام المليك قد زادت،
بل إنَّها سرعان ما توحي له بأنَّها حيَّة! (٧٠)

ليونتيس:

أرجوكِ بولينا الرقيقة! فلتسمحي بأن أظنَّ هذا دائمًا،
ولو عشرين عامًا![٧٣] وما إخال في الدنيا طمأنينة
تُعادل الذي ألقاه في هذا الجنون من متعة! فاتركيها![٧٤]

بولينا:

إني لآسَفُ سيدي أنِّي أَثَرتُك هكذا! لكنَّني
لا أستطيع زيادة لعذابك. (٧٥)

ليونتيس:

بل فلتزيديني إذن بولينا! فإنَّ للتعذيب طعمًا فاق
قدرة الشَّراب المنعش الذي يُحيي القلوب! لكنَّني أظنُّ أنَّها

---

[٧٢] كان ليونتيس يُشير إلى التمثال بضمير غير العاقل («أنَّه» في ٦٤)، والآن يُشير إلى «عينيها» كأنَّما أحس أنَّها حية.

[٧٣] «ولو عشرين عامًا» أضفتُ «ولو» لأُبيِّن أنَّ العدد غير مقصود لذاته، مثل سبع سنوات في ٤ / ٤ / ٥٨٤، وانظر الحاشية.

[٧٤] «فاتركيها» أي اتركي الستارة.

تتنفَّس! فأي إزميلٍ دقيق استطاع نحت هذه الأنفاس؟
لا يسخرن مني أحد: فسوف ألثمها!

بولينا:

حذارِ مولاي الكريم لا تفعل! إنَّ الطلاء الأحمر القاني (٨٠)
على الشفاه لم يجف بعد! فإن لثمْتَها أفسدته،
ولوَّثت اليدين بالطلاء الزيتي! هل أُسدل الستار؟

ليونتيس: كلا ولعشرين سنة![٧٥]

برديتا:

وأستطيع أن أظلَّ هذه السنين واقفة
أشاهد التمثال! (٨٥)

بولينا:

أرجوك إمَّا الابتعاد وأن تغادر المحراب فورًا،
أو تستعدَّ للذي يزيد دهشتك! إذا احتملت أن تشاهد الذي
آتيه سوف أجعل التمثال ها هنا يتحرك —
فيهبط الدرج — مادًّا إليك يده![٧٦] لكن لربما ظننتَ أنَّني
— وهو الذي سأنكره — قد استعنتُ بالقوى الخبيثة.[٧٧] (٩٠)

ليونتيس:

لَسوف أرضى أن أرى كل الذي استطعتِ جعلها تفعله،
والاستماع للذي تقوله!
فإن يكن سهلًا عليكِ جعْلُها تتحرك؛
فلن يكون صعبًا جعْلُها تتكلم.

[٧٥] «ولعشرين سنة» انظر الحاشية على ٧١ أعلاه.

[٧٦] أي المنصة التي تقف عليها هرميون.

[٧٧] «بالقوى الخبيثة» (wicked powers) أي فنون السحر الأسود أو الأرواح الشريرة.

بولينا:

لكن عليك إيقاظ اليقين والإيمان في قلبك[٧٨] (٩٥)
قِفوا إذن بلا حراك. إن ظنَّ شخصٌ أنَّني
سأستعين بالسحر المحرَّم ... عليه أن يغادر المكان فورًا.

ليونتيس: للعمل إذن! لن تتحرك قدمٌ واحدة!

بولينا:

أيقظيها الآن يا موسيقى! اعزفوا!
(تُعزف الموسيقى.)
(إلى هرميون)
آن الأوان! فاهبطي! وانبُذي هذا الحجر! تقدَّمي! (١٠٠)
وأدهِشي الرائين كلهم! أقدِمي! سأردم القبر الذي خلا!
تحركي وسيري! ولتتركي للموت آثار الخَدَر! فإنَّما
نبض الحياة قد أنجاكِ منه![٧٩] انظروا! إنَّها تحركت!
(تهبط هرميون من قاعدة التمثال التي تتكوَّن من درجتين.)
لا تفزَعوا! فِعالها بالحقِّ ربَّانيَّة![٨٠]

---

[٧٨] «لكن عليك إيقاظ اليقين والإيمان في قلبك» الأصل يقول:

It is required/you do awake your faith.

وبحثت معنى الكلمة الأخيرة في معجم شيكسبير ثم في معجم أكسفورد الكبير، واقتنعت بما اهتدى إليه الباحثون عن دلالتها في هذا السياق، ألا وهو أنَّها تتكون من عنصري اليقين والإيمان معًا، على تداخل معناهما، وإن كان المفسرون العرب يرون أنَّ اليقين هو الإيمان الذي لا يداخله أي ريبٍ على الإطلاق، فهو درجة أعمق، ربما لأنَّه، كما يقول بعضهم، يتضمن العقل والقلب معًا، فلم أجد مناصًا من الجمع بينهما، وذلك على أية حال من سُنن العربية.

[٧٩] «نبض الحياة قد أنجاك منه!» الضمير في الكلمة الأخيرة يعود، كما هو واضح، على الخدر، ولكن الشُّراح يقولون إنَّه الموت، وقد نقبل هذا إن نحن فسرنا الخدر بأنَّه انعدام الحس المصاحب للموت أو الذي يُكنى به عن الموت.

[٨٠] «ربانية» (holy) هذا هو المعنى الأول للكلمة في المعجم، والمعنى الثاني الذي يأخذ به بعض الشُّراح هو «حلال»، ولكن بولينا تستخدم الكلمة الأخيرة (lawful) في السطر التالي فكان يلزم التمييز بين الكلمتين.

كما سمعتم التعويذة التي هي الحلال[٨١] عينُه! (١٠٥)
(إلى ليونتيس)
لا تبتعد عنها سوى عند الوفاة مرة أخرى،
وعندها تكون قد قتلتها للمرة الثانية! لا لا!
بل مُدَّ أنت يدك! فعندما كانت صغيرة خطبتها،
فهل تريد منها الآن بعد هذا العمر أن تخطبك؟

ليونتيس: وإنَّها لدافئة! فإن يكن ذلك سحرًا فليكن حلالًا كالطعام! (١١٠)
بوليكسنيس: قد عانقَتْه!
كميلو:

لقد تعلَّقت به مثل القلادة في العنق! فإن تكن حياتها[٨٢]
حقيقية فلتجعليها تتكلم!

بوليكسنيس:

وأن تقول أين كانت حية
أو كيف فرَّت من مرابع الموتى. (١١٥)

بولينا:

ولو سمعتم قصة الرجوع للحياة ربما ظننتم أنَّها
أسطورة،[٨٣] وربما سخرتم وضحكتم! لكنَّما الحياة ظاهرة!
حتى وإن لم تنطق! فاصبروا وانتبهوا!

ولكن الكلمتين تشتركان على أية حال في جوهر واحد، وهو أنَّ الأرباب ترضى عنه (أو الرب الواحد وفقًا للأديان السماوية) وانظر الحاشية التالية.

[٨١] «الحلال» المقصود بالحلال التمييز بين السحر الأسود («الخبيث» في ٩٠، و«المحرم» في ٩٧) وبين السحر الأبيض أو «الطبيعي» وهو المقبول إذا كانت «التعويذة» (١٠٥) أو كان «السحر» (١١٠) فيه خير.

[٨٢] يقول الشُّراح إنَّ ليونتيس قد يرفع هرميون عن الأرض وذراعاها حول عنقه.

[٨٣] «أسطورة» في الأصل old tale وهذا هو المعنى، وانظر المقدمة.

(إلى برديتا)
توسَّطي أرجوكِ يا حسناء بينهما! واركعي![84]
(تقف برديتا بين هرميون وليونتيس ثم تركع.)
توسَّلي كيما تنالي البركة ... فإنَّها أُمُّك! (١٢٠)
(إلى هرميون)
التفتي كريمة الخُلُق! عثروا على المفقودة ابنتك ... برديتا![85]

هرميون:

أَلْقُوا علينا نظرة يا أيُّها الأرباب! ومن قوارير القداسة ...
فلتصبُّوا غامر الرحمات والبركات فوق فتاتي!
(تُنهض برديتا من ركعتها.)
قُصِّي عليَّ يا ابنتي خبر نجاتك. من الذي أنقذكِ؟
وأين عشتِ؟ كيف اكتشفتِ قصر أبيك؟ (١٢٥)
فسوف تسمعين أنني — من بعد أن علمت من بولينا[86]
أنَّ النبوءة العليا أبقت على أمل النجاة لك —
رعيتُ نفسي كي أرى تحقيق ذلك الأمل ... وأراكِ![87]

بولينا:

في الوقت متَّسع لكل ذلك. هذا وإلا طالبوكِ بأن تَقُصِّي
قصة مماثلة ... تعكِّر الفرح الذي واتاكِ! فلتذهبوا جميعًا (١٣٠)

---

[84] انظر الحاشية على ٤٣–٤٥ أعلاه.

[85] أي إنَّ النبوءة تحققت.

[86] «علمت من بولينا» هذا سهو من جانب شيكسبير؛ إذ كانت هرميون حاضرة عند قراءة النبوءة (انظر ٣ / ٢ / ١٣٠–١٣٣).

[87] «كي أرى تحقيق ذلك الأمل ... وأراكِ» (to see the issue) والكلمة الأخيرة يتكرر ورودها في المسرحية بمعنى «النتيجة» و«الطفلة» معًا، وكنت أحيانًا آتي بالمعنى الغالب، ولكن ازدواج المعنى هنا أرغمني على الإتيان باللفظين معًا، فكررت كلمة «الأمل» (hope) الواردة في السطر السابق ما دام تحقيق الأمل هو النتيجة المنشودة، وأردفت الكلمة بالمعنى الثاني للكلمة الإنجليزية.

يا فائزون بالثمين الغالي![88] وأشركوا الجميع في أفراحكم!
أمَّا أنا القُمرية الوفيَّة العجوز[89] ... فإنني أطير كي أَحُطَّ
فوق غصنٍ ذابلٍ كي أَنعِيَ الحرمان من زوجي الذي
لن يعثروا عليه قط ... حتى أموت!

ليونتيس:

بل اسكتي بولينا! عليكِ بالزواج من زوجٍ رضيتُ عنه (١٣٥)
كما اتخذتُ زوجة برضاكِ! هذا زواج سوف نعقده،
ونقسم الأيْمان ها هنا عليه! لقد وجدتِ زوجتي
حتى وإن كانت وسيلة العثور غامضة؛
إذ إنَّني رأيتها ... كما ظننتُ آنذاك ... ميتة!
وكم دعوت فوق قبرها لها عبثًا! (١٤٠)
ولن أطيل البحث كي آتي بزوج ذي شرف،
فإنني أدري بجانبٍ من رأيه!
أقبل كميلو! وضَعْ يديك في يديها عاقدًا عهد الزواج!
فإنَّه لمشهورٌ لدى الجميع بالإخلاص والرفعة،
كما لديه شاهدان يشهدان هكذا بهما ... هما أنا الملك، (١٤٥)
وذلك المليك ... فلنمضِ من هذا المكان.
(إلى هرميون)
ماذا؟ أرجوكِ لا تتردَّدِي، بل انظري إلى أخي! أرجوكُما
أن تَصفحا عنِّي لأني كنت أستريب يومًا ما
بكل نظرة بريئة وطاهرة[90] ... تُبُودِلت بينكما!

---

[88] «يا فائزون بالثمين الغالي» الأصل: you precious winners العبارة فيها «صفة منقولة» (transferred epithet)؛ إذ ينقل الشاعر صفة «الثمين» من الجائزة إلى الفائزين.

[89] «القمرية الوفية العجوز» (old turtle) شرحت ذلك من قبل، وقد أوضحت دلالة الوفاء لدى طائر القمري بصفة مستقلة.

[90] «بكل نظرة بريئة وطاهرة» الصفتان تؤديان معنى الكلمة الإنجليزية holy انظر الحاشية على ١٠٤ أعلاه، والمعنى يكمن في أنَّ الأرباب ترضى عنها.

هذا هنا زوج ابنتك[٩١] ... ابن المليك هذا ... قد ألهمته (١٥٠)
أرباب السماء أن يخطبها! أرجوك بولينا الكريمة ...
سِيري بنا إلى باب الخروج ... غدًا سنفرغ كي يُساءل
كلُّ شخص عن فِعاله ... وعندها سيشرح الدور الذي
أدَّاه طُول الفجوة الكبرى من الزمن[٩٢] ... أي
منذ أول مرة تفرَّقنا هنا فيها! أرجوكِ أسرعي فهيَّا! (١٥٥)

(يخرج الجميع.)

[٩١] «زوج ابنتك» أي اعتبارًا بما سيكون (prolepsis)؛ إذ لم يتزوج فلوريزيل برديتا بعد.
[٩٢] «الفجوة الكبرى من الزمن» الأصل يقول this wide gap of time وهي إشارة إلى الأعوام الست عشرة، وانظر الإشارة إليها باسم «الفجوة المريعة» في ٤ / ١ / ٦.

الحواشي

حواشي الشخصيات

(١) ليونتيس (Leontes): ملك صقلية، والنص يفترض أنَّها مملكة مستقلة، مثل بوهيميا، في بعض العصور الوثنية الغابرة، وإن كان شيكسبير يستخدم بعض مفاهيم الدين السماوي (المسيحية) في لغة النص، ابتغاء تقريب المفاهيم الدينية إلى أذهان جمهوره. أي إنَّ شيكسبير يفترض استقلال كل من تلك المملكتين الوثنيتين، على عكس الواقع التاريخي في عصره؛ فالواقع أنَّ كِلا منهما كان ولاية تابعة لدولة كبرى آنذاك، فكانت صقلية تابعة لإسبانيا، وبوهيميا تابعة لحكم أسرة هابسبرج النمسوية، ومقر حكمها مدينة براغ. ومع ذلك فالشخوص هنا وهناك يمزجون في كلامهم المفاهيم الوثنية بالمفاهيم الدينية السماوية حتى يتمكَّن شيكسبير من استغلال الصور الكلاسيكية، بكل ما فيها من ثراء أسطوري، في سياق ما يؤمن به العصر، ويتقبَّله جمهوره. وأما اسم ليونتيس نفسه — الذي يُنطَق ليونتيز بالإنجليزية، وإن كنت احتفظت له بصورته الأصلية المشتقة من اللاتينية، حيث يعني (Leo) الأسد ما دام هذا مقصد شيكسبير — فهو يذكِّرنا بشخصيات مماثلة أخرى مثل ليوناتوس الصقلي في مسرحية سيمبلين وليوناتو حاكم مسينا في «ضجة فارغة» (انظر الترجمة العربية، القاهرة ٢٠٠٩م، ص٢٢٢). فالثلاثة آباء توحي أسماؤهم بالوحشية والإقامة في تلك الجزيرة. والمرجح أنَّ المسرحية تقول إنَّه في نحو الثلاثين في الفصول الثلاثة الأولى، وفي السادسة والأربعين في الفصل الخامس.

(٢) ماميليوس (Mamillius): وهو اسم مشتق من كلمة (mamilla) اللاتينية بمعنى ثدي المرأة حتى يوحي باعتماده على أمه. والمخرجون المحدثون يجعلونه في العاشرة أو الحادية عشرة من عمره (أو حتى أكبر قليلًا من ذلك) ولكن النص يوحي بأنَّه

لا يزيد على سبعة أعوام. وكان أطفال الطبقة الراقية آنذاك — في عصر شيكسبير — يلبسون جميعًا قميصًا طويلًا، لا فرق في هذا بين البنين والبنات، في ذلك العمر الغض، ثم يتميز الصبيان بلبس السراويل بعد ذلك (انظر السطر ١ / ٢ / ١٥٦) إعلانًا باستقلالهم عن أمهم.

(٣) كميلو (Camillo): هذه هي الصورة الإيطالية للاسم اللاتيني (Camillus) الذي ارتبط تاريخيًا، حسبما يروي بلوتارخ، بالسياسي ماركوس فوريوس كميلوس الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد، والذي غفر لمدينة روما نفيه منها، وعاد لينقذها من غزو واحتلال «الغال»، وعلى غرار ذلك يغفر كميلو للأمة نفيه ويعود لإنقاذها.

(٤) أنتيجونوس (Antigonus): شخصية من ابتكار شيكسبير، وقد وجد الاسم عند بلوتارخوس الذي يروي قصص عدة قواد وملوك يحملون هذا الاسم (والاسم شديد الارتباط بالإسكندر الأكبر انظر ٥ / ١ / ٤٨). وربما كان الاسم مذكر اسم أنتيجون، الكلمة اليونانية التي تعني «ضد الإنجاب»، وربما كان هذا مرتبطًا بتهديد أنتيجونوس بمنع بناته من الإنجاب (٢ / ١ / ١٤٦–١٤٧).

(٥–٦) كليومينيس وديون (Cleomenes & Dion): الاسمان واردان في كتاب بلوتارخوس المشار إليه، وكان الأول اسمًا لثلاثة ملوك في اسبرطة، والثاني حاكمًا على صقلية.

(٧) هرميون (Hermione): — تُنطَق في الأصل هِرْمَيُونْ — وأشهر من حملت هذا الاسم ابنة هيلين اليونانية الواردة في قصة غزو طروادة، والتي خانت زوجها منيلاوس مع الأمير باريس (الذي كان يزور اليونان). وكانت ترتبط أيضًا بالرب هيرميس (ميركوري) (Hermes) رسول الآلهة. وربما اشتق شيكسبير الاسم من كلمة يونانية هي herm وجدها في ترجمة السير توماس نورث لكتاب بلوتارخوس ويستخدمها في الصور الشعرية لميركوري. وكانت كلمة Herma تشير إلى تماثيل القديسين، وإن كان من المحتمل أنَّ هذا الاستخدام مقصور على الكاثوليك.

(٨) برديتا (Perdita): مؤنث الصفة اللاتينية (perditus) اسم المفعول من الفعل/المصدر (perdere) وهكذا فهي تعني المفقودة. ويقول معجم أوكسفورد الكبير إنَّ الصفة اللاتينية المشار إليها كانت تعني «اليائس» أو «المنحل» (خُلقيًّا) ويربطها بكلمة إنجليزية لم نعد نستخدمها الآن وهي (perdite) قائلًا إنَّها كانت تعني «المنبوذ» أو المنحل خُلقيًّا، وإن كنا نعرف اليوم كلمة أخرى مشتقة من المصدر اللاتيني نفسه وهي (perdition) التي ترِد في ٤ / ٤ / ٣٨٢، وكذلك في ميلتون مثلًا

بمعنى الضياع الكامل أو الخسارة التامة، ومعناها الديني هو فقدان الروح أو النفس أي «اللعن» الذي يُفيد «الهلاك» في الجحيم خصوصًا. ويقول بعض الشراح إنَّ أنتيجونوس يوحي من طرف خفي في اسم «المفقودة» بمعنى «الضياع» ما دامت بنت سِفاح.

(٩) بولينا (Paulina): شخصية من اختراع شيكسبير، وقد أخذ الاسم من تاسيتوس (Tacitus) المؤرخ الروماني، وأما بولينا الرومانية فكانت زوجة الفيلسوف سينيكا، وحاولت الانتحار عندما صدر إليه الأمر بالانتحار. ولكن بولينا عند شيكسبير تنظر للموت نظرة أخرى، وهو ما دفع بعض النقَّاد إلى الربط بينها وبين القديس بولس الرسول ما دامت تحذر ليونتيس من أدنى تردد في الإخلاص لذكرى زوجته، وتصر على التحلي بالإيمان ابتغاء إيقاظ الملكة من «رقاد» الموت: (٥ / ١ / ٦٣–٦٧، ٥ / ٣ / ٩٥). وأما تلاقي العناصر الوثنية والمسيحية في بولينا فربما كان يرجع (في نظر البعض) إلى القول بأنَّ سينيكا والقديس بولس كانا يتراسلان.

(١٠) إميليا (Emilia): ربما كانت إحدى الوصيفتين اللتين تظهران في ٢ / ١ و٢ / ٢ مع هرميون، وتذهبان معها إلى السجن، وتساعدانها في وضع برديتا.

(١١) السَّجان (Gaoler): ليس من الطبقة الأرستقراطية وإن كان من صفوة القوم، ففي أيام شيكسبير كان محافظ برج لندن، وهو المنصب الموازي للسَّجان هنا، يشغله أحد الفرسان الذين يشار إليهم بلقب «سير». وبولينا تخاطبه بالتبجيل اللائق بمنصبه.

(١٢) «أحد السادة»: كان «السادة» في نص الفوليو يشار إليهم بالأرقام وحسب، أي «السيد الأول» والثاني والثالث (٥ / ٢). ويدل الحوار على أنَّ روجيرو هو السيد الثاني، وأنَّ القهرمان هو السيد الثالث. وفي ٥ / ١ يشار إلى الشخص الذي يعلن وصول فلوريزيل وبرديتا بلقب «الخادم». ومعظم المحررين يشيرون إليه باسم «أحد السادة» أو «السيد الشاعر» لأنَّه من رجال البلاط وكتب شعرًا يمتدح فيه جمال هرميون (٥ / ١ / ٩٩–١٠٣) لأنَّ لقب «الخادم» لا يمثِّل موقعه في البلاط بالصورة الكافية، ويشار إليه في هذه الطبعة أيضًا باسم «أحد السادة» أو «السيد» (في الإرشادات المسرحية والسطر ٥ / ٨ / ٨٥)، لأنَّ المفهوم من السياق أنَّه نفس الشخص المشار إليه بهذا اللقب في ٥ / ٢.

(١٣) روجيرو (Rogero): يشار إليه في طبعة الفوليو باسم «السيد الثاني» في الحوار (٥ / ٢ / ٢١) وهو اسم مُنَجْلَزٌ — إلى حدٍّ ما — للاسم الإيطالي روجيرو (Ruggiero)

وهو الاسم الذي تأخذ به طبعة أوكسفورد، وكان الشائع في المسرح الإنجليزي إطلاق اسم روجر (Roger) على الخدم.

(١٤) القهرمان (Steward): يقابل «السيد الثالث» في طبعة الفوليو، انظر الحاشية ١٢ أعلاه، وهو يشار إليه باعتباره قهرمان بولينا. وكانت وظيفته الإشراف والإدارة في المنزل والضيعة كذلك، مثل مالفوليو في «الليلة الثانية عشرة» (انظر الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦م).

(١٥) ضباط: معنى الكلمة في الحقيقة «موظفون» ولكنني ترجمت officers هنا بضباط لأنَّ أحدهم كان «مراقب النظام» في المحكمة، وكان يحمل السلاح، ويشار إليه بتعبير sergeant-at-arms إلى جانب كونه الحارس الشخصي للملك أو الملكة، ومكلفًا بحراسة الخونة المقبوض عليهم، وهو المنصوص عليه مثلًا في الإرشاد المسرحي ٣/٢/١٢، فهو أولًا حارس، ولكن السطر من الحوار يُنسب للموظف! ولذلك اخترت كلمة «ضابط» لأنَّها يمكن أن تُطلَق على من «يضبط» النظام، ويقوم بمهمة «ضابط» المحكمة أو «المدعي العسكري» معًا في هذه المحاكمة التي يمكن اعتبارها محاكمة عسكرية ما دامت التهمة هي «الخيانة» للدولة.

(١٦) بوهيميا (Bohemia): انظر الحاشية (١) أعلاه، والجدير بالذكر أنَّ اللفظ كان يُطلق على المملكة وعلى ملكها، كما هو الحال بالنسبة لصقلية. وكان هذا شائعًا، بل العرف في زمن شيكسبير، وهو موروث من العهد الإقطاعي، ولا يزال يتجلى في الألقاب الرفيعة في بريطانيا؛ إذ تعني كلمة «لورد» صاحب أو «مالك» التي يوصف بها الحاكم، أو «الملك».

(١٧) بوليكسنيس (Polixenes): سبق ورود الاسم في «طرويلوس وكريسيدا» (٥/٥/١١) (انظر الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠١٠م) بالهجاء العربي الحالي، وأنا أحتفظ بصوت السين الأخيرة، على الرغم من نطقها «زايًا» بالإنجليزية، لأنَّ الاسم مشتق من (Polyximus) الذي كان أميرًا يونانيًّا أثناء حصار طروادة، ويذكره هوميروس في «الإلياذة». ويقول بعض النقَّاد إنَّه صورة من صور الكلمة اليونانية (Polixenos) التي تعني «الكريم» أو «المضياف».

(١٨) فلوريزيل (Florizel): ويرد في النص للمرة الأولى في (٤/١/٢٢) وهو مشتق من اللاتينية (flos) بمعنى زهرة، كما يقول معجم أوكسفورد الكبير إنَّه قد يكون مشتقًّا من الفعل (florise) بمعنى «يزدهر»، أو «يحيا». وأما الاسم المستعار الذي

يتخذه في ٤ / ٤ أي دوريكليس (Doricles) ويرد للمرة الأولى في ٤ / ٤ / ١٤٦ من النص المسرحي فربما كان صنوًا لاسم الأمير الطروادي (Doryclus) الذي ورد في «الإلياذة» وفي «الإنيادة». والجذر doric مشتق من كلمة يونانية تعني «العريق» في صيغة أفعل التفضيل أو تعني «الصريح» في الصيغة نفسها.

(١٩) راعي الغنم: في الثالثة والثمانين في الفصلين الرابع والخامس (انظر ٤ / ٤ / ٤٥٨)، أي إنَّه أكبر سنًّا حتى من الملك لير.

(٢٠) المهرج (clown): كان المعنى القديم للكلمة في عصر حكم أسرة تيودور في إنجلترا (١٤٨٥–١٦٠٣م) هو الريفي أو الفلاح، وكثيرًا ما كان يفيد الفظاظة والغلظة، ولكن ما إن حلَّ عام ١٦٠٠م حتى أضيفت إلى هذا المعنى الدلالة على شخصية الأبله في المسرح أو المُضحِك المحترف في البلاط الملكي أو عند كبار العائلات (مثل فسته في «الليلة الثانية عشرة»). وأمَّا أتوليكوس فيُشار إليه في النص بتعبير «صاحبي المهرج» (٤ / ٤ / ٦٠٩) وهو الذي كان إما يافعًا لم يبلغ العشرين من عمره أو تخطاها بقليل (وهو الموحى به في ٣ / ٣ / ٥٨–٦٤) وجميع الطبعات التي عندي تحتفظ بهذا الوصف له باستثناء طبعة فولجر التي تُشير إليه باسم «ابن الراعي» (١٩٩٨–٢٠٠٥م) قائلة إنَّ «المهرج» يُقصَد به «الريفي الأبله» والممثل الفكاهي للدور.

(٢١) أتوليكوس (Autolycus): انظر الصفحات الأخيرة من القسم ٣ في «المقدمة».

(٢٢) أرخيداموس (Archidamus): شخصية من ابتكار شيكسبير، والاسم مأخوذ من كتاب بلوتارخوس، ولا يظهر في المسرحية إلا في ١ / ١.

(٢٣) موبسا (Mopsa): شخصية من ابتكار شيكسبير مثل دوركاس. ويقول معجم أوكسفورد الكبير إنَّ Mopsy كان اسمًا للتدليل يُطلَق على بنات الطبقة الدنيا في الريف (المعنى الأول).

(٢٤) دوركاس (Dorcas): شخصية من ابتكار شيكسبير أيضًا، ويشار إليها في الحوار مرة واحدة في ٤ / ٤ / ٧٢، والاسم من الكتاب المقدس، أعمال الرسل ٩ / ٣٦–٤٢، حيث نقرأ عن فتاة اسمها «طابيثا»، الذي يقابل الاسم اليوناني «دوركاس»، (وكل من الصورتين يعني غزالة)، «وكان يشغلها دائمًا فعل الخير» وأعادها القديس بطرس إلى الحياة. ويقول بعض النقَّاد إنَّ هذا قد يتضمن إلماحًا إلى عودة هرميون في ٥ / ٣، ويضيف أحدهم إنَّ أول ذكر لها يرد في سياق اعتناق القديس بولس «للإيمان» وهو الذي يشير أحدهم إلى احتمال ارتباطه ببولينا (انظر الحاشية ٩).

(٢٥) «الزمن» يقول الشراح إنَّ شيكسبير ربما تأثر بالعنوان الفرعي لرواية «باندوستو» لروبرت جرين، وهو «انتصار الزمن» ويردف جرين هذا العنوان بشرحٍ يقول فيه: «والرواية توضح أنَّ الحظ السيئ قد يخفي الحقيقة ... ولكن الزمن ... يكشف عنها بوضوحٍ وجلاء ... فالحقيقة بنت الزمن» وهو يكتب العبارة الأخيرة باللاتينية هكذا:

Temporis filia veritas

وأما تمثيله للجوقة أو إظهاره في صورة «الزمن الوالد الهرم» فالمقدمة تشرحه.

(٢٦) «الساتير ... الاثنا عشر» (انظر ٤ / ٤ / ١٢٩–١٣١، والإرشاد المسرحي في ٤ / ٤ / ٣٤٨) والمعروف أنَّ الساتير (satyrs) في الأساطير الكلاسيكية كانوا يجمعون بين أجساد البشر وأجساد الماعز، بمعنى أنَّ النصف العلوي بشري والنصف السفلي ماعز، وكانت تلك الرقصة جزءًا من ماصك قدمته الفرقة الملكية (فرقة شيكسبير نفسها) بعنوان «أوبرون، أمير الجن» يوم أول يناير ١٦١١م تكريمًا لهنري، ابن الملك جيمز، الذي كان قد عُيِّن أميرًا لويلز، أي وليًّا للعهد. ويقول النقَّاد إنَّ شيكسبير افتُتِن بهذه الرقصة فنقلها إلى «حكاية الشتاء»، هنا، مثلما عاد إلى تقديم عروض الماصك في «العاصفة» وفي «سيمبلين». وبعض النقَّاد يتوسعون في الدلالات التاريخية لكل من الماصك هنا وعند جونسون.

(٢٧) الدُّب: نص الفوليو يقول (في ٣ / ٣ / ٥٧–٥٩) إنَّ دُبًّا يدخل إلى المسرح ويراه أنتيجونوس فيخرج والدب يَجِدُّ في أثره. ويقول النقَّاد إنَّ دور الدب كان يقوم به في العروض الأولى ممثل يرتدي حلة تنكرية تمثل الدب، وربما كان لونها أبيض. ويقولون إنَّ شيكسبير اقتبس هذه الفكرة المسرحية من عرض مسرحي لمؤلف مجهول كان قد قُدِّم قبل نحو عشرين عامًا، وكان مشهد الدب فيه فكاهيًّا. ويضيف بعضهم إنَّ هذا يفسر «نغمة» الهزل التي يقدم بها هذا المشهد في «حكاية الشتاء» والتي يروي بها المهرج التهام الدب لأنتيجوس، ولكن «النغمة» المذكورة تجمع في الواقع بين الجد والهزل. ويقول ناقدان مرموقان إنَّ دور الدب كان يُسند إلى دب «حقيقي» ولكن المحدثين يعارضون ذلك بشدة مبينين أنَّ تلك الحيوانات الضارية أخطر من أن تُقدَّم على المسرح في أدوار تمثيلية.

قائمة المراجع

وتقتصر على عناوين الكتب والدراسات المشار إليها في الكتاب وأسماء مؤلفيها فقط: ومكان النشر لندن ما لم ينص على خلاف ذلك.

Bibliography

Adelman, Janet, "Masculine Authority and the Maternal Body: The Return to Origins in the Romances," In *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest,* New York and London: Routledge, 1991.

Asp, Carolyn, "Shakespeare's Paulina and the *Consolatio* Tradition," *Shakespearean Studies*, 11, 1978.

Aurbach, Erich, *Mimesis*, "Figura" pp. 11–76, New York, 1959.

Barber, C. L., "Thou That Begets't Him That Did Thee Beget": Transformation in *Pericles* and *The Winter's Tale', Shakespearean Studies*, 1969.

Barkan, Leonard, "Living Sculptures": Ovid, Michaelangelo and *The Winter's Tale', English Literary History*, 48, 1981.

Barnet, Sylvan, "*The Winter's Tale* on the Stage and Screen," in Kermode, ed. (Signet edn., 1998).

Barroll, Leeds, *Politics, Plague and Shakespeare's Theater*, Ithaca, NY, 1991.

Barton, Anne, "Leontes and the Spider: Language and Speaker in Shakespeare's Last Plays," in *Shakespeare's Styles: Essays in Honour of*

Kenneth Muir, edited by Philip Edwards, Inga-Stina Ewbank, and G. K. Hunter, pp. 131–150, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1980, Reprinted in Barton's *Essays, Mainly Shakespearean* pp. 161–181, C.U.P. 1994.

Bate, Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, 1993.

Battenhouse, Roy, "Theme and Structure in *The Winter's Tale," Shakespeare Studies 33*, 1980.

Beier, Lee, *Masterless Men: The Vagrancy Problem in England 1560-1640*, 1985.

Bellette, A. F., "Truth and Utterance in *The Winter's Tale" Shakespeare Survey 31*, 1998.

Belsey, Catherine, *Shakespeare and the Loss of Eden: The Construction of Family Values in Early Modern Culture*, 1999.

Bennett, Kenneth, "Reconstructing *The Winter's Tale," Shakespeare Survey 46*, 1994, 81–90.

Bentley, G. E. "Shakespeare and the Blackfriars Theatre," *Shakespeare Survey 1*, 1948.

Bergeron, David M., *Shakespeare's Romances and the Royal Family*, Lawrence, University Press of Kansas, 1985.

Bethell, S. H. *The Winter's Tale: A Study*, 1947.

Bieman, Elizabeth, *William Shakespeare: The Romances*, Boston Twayne Publishers, G. K. Hall and Co., 1990.

Bishop, T. G., *Shakespeare and the Theatre of Wonder*, 1996.

Bloom, Harold, ed., *The Winter's Tale: Modern Critical Interpretations*, 1987.

Bloom, Harold, *Shakespeare: The Invention of the Human*, 1998.

Blum, Abbé, "Strike all that look upon thee with mar[b]le": Monumentalizating Women in Shakespeare's Plays, In *The Renaissance Englishwoman in Print*, ed. Anne M. Haselkorn and Betty S. Travitsky, Amherst: University of Massachusetts Press, 1990.

Bradley, A. C., *Shakespearean Tragedy*, 1904.

Bristol, Michael D., "In Search of the Bear: Spatiotemporal Form and the Heterogeneity of Economics in *The Winter's Tale," Shakespeare Quarterly 42*, 1991.

Bryant, J. A., Jr., "Shakespeare's Allegory: *The Winter's Tale," Sewanee Review 63*, no. 2, 1955, pp. 202–222.

Bullough, Geoffrey, *The Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. 8, 1975.

Calderwood, James, *Shakespeare's Metadrama*, 1971.

Carroll, William C., "The Nursery of Beggary": Enclosure, Vagrancy, and Sedition in the Tudor-Stuart Period," in *Enclosure Acts: Sexuality, Property, and Culture in Early Modern England*, ed. Richard Burt and John Michael Archer, Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.

Cavell, Stanley, "Recounting Gains, Showing Losses (A Reading of *The Winter's Tale*)," in *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, 1987.

Christianson, Paul, "Royal and Parliamentary Voices on the Ancient Constitution, c. 1604–1621," in *The Mental World of The Jacobean Court*, ed. Linda Levy Peck, C.U.P. 1991.

Clemen, W. H., *The Development of Shakespeare's Imagery*, London: Methuen, 1966.

Coghill, Nevill, "Six Points of Stage-Craft in *The Winter's Tale," Shakespeare Survey*, 1958.

Cohen, Ralph Alan, *Shenandoah Shakespeare*, American Shakespeare Center, Blackfriars Theater, Staunton, VA, 2002.

Coleridge, S. T., *Shakespearean Criticism*, 1962, Vol. 2.

Colie, Rosalie, *Shakespeare's Living Art*, 1974.

Cooley, Ronald W., "Speech Versus Spectacle": Autolycus, Class and Containment in *The Winter's Tale," Renaissance and Reformation 21*, no. 3, 1977.

Davis, Joel, "Paulina's Paint and the Dialectic of Masculine Desire in the *Metamorphoses, Pandosto and The Winter's Tale", Papers in Language and Literature 39*, no. 2, 2003.

Dessen, Alan C., *Rescripting Shakespeare: The Text, the Director, and Modern Productions* (Cambridge: C.U.P.), 2002.

Dewar-Watson, Sarah, "The *Alcestis* and the Status-Scene in *The Winter's Tale," Shakespeare Quarterly 60*, 2009.

Dillon, Janette, *Theatre, Court and City, 1595-1610: Drama and Social Space in London*, Cambridge, 2000.

Dowden, Edward, *Shakespeare*, 1877.

Dreher, Diana Elizabeth, *Domination and Defiance: Fathers and Daughters in Shakespeare*, University of Kentucky Press, 1986.

Egan, Peter, *Drama Within Drama: Shakespeare's Sense of His Art in "King Lear", "The Tempest", and "The Winter's Tale"*, New York and London: Columbia University Press, 1975.

Eggert, Kathleen, *"Showing Like a Queen: Female Authority and Literary Experiment in Spenser, Shakespeare and Milton*, 2000.

Ellison, James, "*The Winter's Tale* and Religious Politics," in *Shakespeare's Romances*, ed. Alison Thorne, Palgrave Macmillan, 2003.

Enterline, Lynn, "You Speak a Language That I Understand Not": The Rhetoric of Animation in *The Winter's Tale, Shakespeare Quarterly 48*, 1997.

Erickson, Peter, *Patriarchal Structures in Shakespeare's Drama*, 1985.

Ewbank, Inga-Stina, "The Triumph of Time in *The Winter's Tale," Review of English Literature 5*, 1964, rpt. In Hunt, 1995.

Fawkner, H. W., *"Shakespeare's Miracle Plays: "Pericles", "Cymbeline" and "The Winter's Tale"*, Columbia, 1991.

Felperin, Howard, "Our Carver's Excellence," in *Shakespearean Romances*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1972.

Fowler, Alistair, "Leontes Contrition and the Repair of Nature," *Essays and Studies 13*, 1978.

Frazer, James, *The Golden Bough*, 1890.

French, Marilyn, *Shakespeare's Division of Experience*, N.Y., 1981.

Frey, Charles, "Interpreting *The Winter's Tale," Studies in English Literature 18*, 1978.

Frey, Charles, *Shakespeare's Vast Romance: A Study of "The Winter's Tale"*, Columbia and London: University of Missouri Press, 1980.

Frye, Northrop, "Recognition in *The Winter's Tale*," in *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honour of Hardin Craig*, ed. Richard Hosley, Columbia, 1962.

Frye, Northrop, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, 1965, p. 119.

Frye, Northrop, *"The Anatomy of Criticism,"* 1957; Princeton, N.J., Princeton University Press, 1971.

Frye, Northrop, "Romance as Masque," in Kay and Jacobs (eds.), *Shakespeare's Romances Reconsidered*, 1978.

Goddard, Harold C., *The Meaning of Shakespeare*, 2 Vols., (Vol. 2), 1951.

Gourley, Patricia Southard, "O my most sacred Lady": Female Metaphor in *The Winter's Tale, English Literary Renaissance 3*, 1975.

Granville-Barker, *"Preface to The Winter's Tale,"* 1912, in *More Prefaces to Shakespeare*, ed. Edward M. Moore and Harley Granville-Barker, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974.

Hall, Joan, *"The Winter's Tale": A Guide to Play*, 2005.

Halliwell [Phillips], J.O. (ed.), *Shakespeare's Works*, 16, Vols., 1853–1865.

Hamilton, Donna B., "*The Winter's Tale* and the Language of the Union 1604–1611," *Shakespeare Studies 21*, 1993, 228–250.

Harbage, Alfred, *Shakespeare's Audience*, NY, 1961.

Hardman, C. B., "Theory, Form and Meaning in Shakespeare's *The Winter's Tale," Review of English Studies*, 36, 1985.

Hartwig, Joan, *Shakespeare's Tragicomic Vision*, Baton Rouge: Louisiana State University, 1972.

Herrick, Martin, *Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France, and England*, Urbana: University of Illinois Press, 1955.

Hillman, Richard, *Shakespearean Subversions: The Trickster and the Playtext*, 1992.

Hoeniger, F. David, "The Meaning of *The Winter's Tale," University of Texas Quarterly*, 1950.

Holderness, Graham, Nick Porter and John Turner, *Shakespeare: Out of Court*, N.Y., 1990.

Honigman, E. A. J., "Re-enter the Stage Direction: Shakespeare and Some Contemporaries," *Shakespeare Survey 29*, 1976.

Horton, Craig, "The Country Must Diminish: Jacobean London and the Production of Pastoral Space in *The Winter's Tale," Paragon 20*, no. 1, 2003.

Howard, Jean E., *Shakespeare's Art of Orchestration*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1984.

Hunt, Maurice (ed.), *The Winter's Tale: Critical Essays*, 1995.

Hunt, Maurice, "Bearing Hence": Shakespeare's *The Winter's Tale, Studies in English Literature 44*, no. 2, 2004.

Johnson, Dr. Samuel (ed.), *Shakespeare's Plays, 8 Vols.*, 1765.

Jordan, Constance, *Shakespeare's Monarchies: Ruler and Subject in the Romances*, Ithaca and London: Cornell University Press 1977.

Kahn, Coppelia, *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, University of California Press, 1981.

Kaplan, M. Lindsay and Katherine Eggert, "Good Queen, my Lord, good queen": Sexual Slander and the Trials of Female Authority in *The Winter's Tale, Renaissance Drama 25*, 1994.

Kermode, Frank (ed.), *English Pastoral Poetry from the Beginnings to Marvell*, 1952.

Kermode, Frank (ed.), *The Winter's Tale*, Signet Classics, 1963–1998.

Kermode, Frank, *Shakespeare's Language*, 2000.

Knight, G. Wilson, *The Crown of Life*, 1947.

Knights, L. C., "Integration" in *The Winter's Tale, Sewanee Review* 80, Fall 1974.

Kurland, Stuart M., "We Need No More of Your Advice": Political Realism in *The Winter's Tale, Studies in English Literature, 31*, 1991.

Lamb, Mary Ellen, Ovid and *The Winter's Tale*: Conflicting Views Towards Art, in *Shakespeare and Dramatic Tradition*, ed. W. R. Elton and William B. Long, 1984.

Latimer, Kathleen, "The Communal Action of *The Winter's Tale*," in Louise Cowan (ed.), *The Terrain of Comedy*, Dallas, Tx., 1984.

Leavis, F. R., "The Criticism of Shakespeare's Last Plays," in *The Common Pursuit*, 1962.

Leech, Clifford, "The Structure of the Last Plays," *Shakespeare Survey 11*, 1958.

Mahood, M. M., *Shakespeare's Wordplay*, 1969.

Marapodi, Michele, "Of That Fatal Country": Sicily and the Rhetoric of Topography in *The Winter's Tale*, in *Shakespeare's Italy, Functions of Italian Locations in Renaissance Drama*, ed. Michele Marapodi, A. J. Hoenselaars, Marcello Cappuzo, and Lino Falzon Sanctucci, 1993.

Martin, John E., *Feudalism to Capitalism: Peasant and Landlord in English Agrarian Development*, Atlantic Highlands, N.J., 1983.

McDonald, Rus, "Poetry and Plot in *The Winter's Tale", Shakespeare Quarterly 36*, 1985.

Miola, Robert, "An Alien People Clutching Their Gods?": Shakespeare's Ancient Religions," *Shakespeare Survey 54*, 2001.

Morse, William R., "Metacriticism and Materiality: The Case of Shakespeare's *The Winter's Tale," English Literary History,* 58, 1991.

Mowat, Barbara A., *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances*, Athens: The University of Georgia Press, 1976.

Mowat, Barbara A., "Rogues, Shepherds, and the Counterfeit Distressed: Texts and Infratexts in *The Winter's Tale," Shakespeare Studies 22*, 1994.

Mowat, Barbara E., "What's in a Name: Tragicomedy, Romance, or Late Comedy," in *A Companion to Shakespeare's Works*, 4 Vols., 4: 129–149, ed. Richard Dutton and Jean Howard, 2004.

Mowat, Barbara & Paul Werstine (eds.), *The Winter's Tale*, Folger Shakespeare Library, 1998 (edn. Used 2005).

Neely, Carol Thomas, "*The Winter's Tale*: The Triumph of Speech," *Studies in English Literature 15*, No. 2, 1975.

Neely, Carol Thomas, "Feminist Modes of Criticism: Compensatory, Justificatory, Transformational," *Women's Studies 9*, 1981.

Neely, Carol Thomas, "Incest and Issue in *The Winter's Tale*," in *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays*, University of Illinois Press, 1993.

Nevo, Ruth, *Shakespeare's Other Language*, 1987.

Newcombe, Lori H., "If That Which is Lost Be Not Found: Monumental Bodies, Spectacular Bodies in *The Winter's Tale," in Ovid and the Renaissance Body*, ed. Goran V. Stanivukovic, 2001.

Newcombe, Lori Humphrey, *Reading Popular Romance in Early Modern England*, New York, 2002.

Nolan, Michael. (ed.), *The Thracian Wonder*, by William Rowley and Thomas Haywood, Salzburg, Austria, 1997.

Nuttall, A. D., *Shakespeare: The Winter's Tale*, 1966.

Nuttall, A. D., "*The Winter's Tale*: Ovid Transformed," in *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*, ed. A. B. Taylor, Cambridge, 2000.

Orgel, Stephen, "The Poetics of Incomprehensibility," *Shakespeare Quarterly 42*, 1991.

Orgel, Stephen (ed.), William Shakespeare, *The Winter's Tale*, The Oxford Shakespeare, 1996.

Orgel, Stephen, "*The Winter's Tale*: A Modern Perspective," in The Folger Shakespeare, Appended to edn. 2005.

Overton, Bill, *"The Winter's Tale," The Critics Debate*, Atlantic Highlands, N.J., 1989.

Pafford, J. H. P. (ed.), *The Winter's Tale*, The Arden Shakespeare, 1963.

Palfrey, Simon, *Late Shakespeare: A New World of Words*, New York: OUP, 1997.

Palmer, Daryl W., "Jacobean Muscovites: Winter, Tyranny, and Knowledge in *The Winter's Tale," Shakespeare Quarterly 46, no. 3, 1995*.

Parker, Patricia, *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton, 1979.

Parker, Patricia and Geoffrey Hartman eds., *Shakespeare and the Question of Theory*, 1985.

Parker, Patricia, "Temporal Gestation, Legal Contracts, and the Promissory Economies of *The Winter's Tale*," in *Women, Property, and the Letters of the Law in Early Modern England*, ed. Nancy E. Wright, Margaret W. Ferguson, and A. R. Buck, 2004.

Parker, Patricia, "Sound Government, Polymorphic Bears: *The Winter's Tale* and Other Metamorphoses of Eye and Ear," in *The Wordsworthian Enlightenment: Romantic Poetry and the Ecology of Reading*, ed. Helen Regueiro Elam and Frances Ferguson, 2005.

Pettet, E. C., *Shakespeare and the Romance Tradition*, N.Y., 1949.

Pico, Barbara Roche, "From 'Speechless Dialect' to 'Prosperous Art': Shake-speare's Recasting of the Pygmalion Image," *Huntingdon Literary Quarterly 48*, no. 3, 1985.

Pitcher, John (ed.), *The Winter's Tale*, The Arden Shakespeare, 2010.

Proudfoot, Richard, "Verbal Reminiscence and the two-part Structure of *The Winter's Tale," Shakespeare Survey 29*, 1976.

Pyle, Fitzroy, *"The Winter's Tale": A Commentary on the Structure*, N.Y., 1969.

Quiller-Couch, Arthur, *Shakespeare's Workmanship*, C.U.P., 1934.

Reid, Stephen, *"The Winter's Tale," American Imago 27*, no. 3, 1970.

Righter, Ann, *Shakespeare and the Idea of the Play* (Penguin, 1967).

Rosenfield, Kristie Gulick, "Nursing Nothing: Witchcraft and Female Sexu-ality in *The Winter's Tale," Mosaic 35*, no. 1, 2002.

Ryan, Kiernan (ed.), *Shakespeare: The Last Plays*, 1999.

Schalkwyk, David, "A Lady's 'Verily' Is as Potent as a Lord's": Women, Word and Witchcraft in *The Winter's Tale, English Literary Renaissance 22*, no. 2, 1992.

Schanzer, Ernest (ed.), *The Winter's Tale*, Penguin, 1986.

Schwartz, Murray M., "Leontes Jealousy in *The Winter's Tale," American Imago* 30, no. 3, 1980.

Shepherd, Simon, *Amazons and Warrior Women: Varieties of Feminism in Seventeenth Century Drama*, 1981.

Siemon, James Edward, "But It Appears She Lives": Iteration in *The Winter's Tale, PMLA 29*, no. 1, 1974.

Skura, Meredith, *The Literary Uses of the Psychoanalytic Process*, 1981.

Smallwood, Robert, "Directors Shakespeare," in *Shakespeare: An Illustrated Stage History*, ed. Jonathan Bate and Russell Jackson, Oxford, OUP, 1966.

Smiley, Jane, "Taking it all Back," Book World, *Washington Post*, 21 June 1998.

Smith, Hollett, *Shakespeare's Romances*, San Marino, Calif.: The Huntingdon Library, 1972.

Smith, Jonathan, "The Language of Leontes," *Shakespeare Quarterly 19*, 1968.

Snyder, Susan and Deborah T. Curren-Aquino (eds.), *The Winter's Tale*, The New Cambridge Shakespeare, 2007.

Spurgeon, Caroline, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, 1935.

Staunton, Howard. (ed.), *The Plays of William Shakespeare*, 3 Vols., 1858–1860.

Stewart, C. D., *Some Textual Difficulties in Shakespeare, 1914*.

Stewart, J. I. M., *Character and Motive in Shakespeare*, 1949.

Stockholder, Kay, *Dream Works: Lovers and Families in Shakespeare's Plays*, 1987.

Strachy, Lytton, "Shakespeare's Final Period," in *Books and Characters*, 1922.

Strong, L. A. G., "Shakespeare and the Psychologists," in *Talking of Shakespeare*, ed. John Garret, 1954.

Styan, J. L., *Shakespeare's Stagecraft*, Cambridge, C.U.P., 1967.

Sutherland, James, "The Language of the Last Plays," in John Garrett, ed. *More Talking of Shakespeare*, 1959.

Takakuwa, Yoko, "Diagnosing Male Jealousy: Woman as Man's Symptom in *The Merry Wives of Windsor, Othello*, and *The Winter's Tale," in Hot*

Questrists after the English Renaissance: Essays on Shakespeare and His Contemporaries, ed. Yasunari Takahashi, N.Y., 2000.

Tayler, Edward W., *Nature and Art in Renaissance Literature*, N.Y., 1964.

Tennenhouse, Leonard A., "Family Rites," in *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*, N.Y., 1986.

Thorne, Alison (ed.), *Shakespeare's Romances*, New Casebooks, Palgrave Macmillan, 2003.

Tillyard, E. M. W., *Shakespeare's Last Plays*, 1938.

Traub, Valerie, *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, 1997.

Traversi, Derek. *Shakespeare: The Last Phase*, Stanford University Press, 1953.

Tylus, Jane, *Writing and Vulnerability in the Renaissance*, Stanford University Press, 1993.

Van Doren, Mark, *Shakespeare*, 1939.

Van Laan, Thomas F., *Role-playing in Shakespeare*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1978.

Vanita, Ruth, "Mariological Memory in *The Winter's Tale* and *Henry VIII,"* *Studies in English Literature*, 2000.

Viswanathan, S., Theatricality and Mimesis in *The Winter's Tale*: The Instance of "Taking by the Hand," in *Shakespeare in India*, ed. S. Nagarajan and S. Viswanathan, 1987.

Warren, Roger, *Staging Shakespeare's Late Plays*, 1990.

Wexler, Joyce, "A Wife Lost and/or Found," *Ucrow 8*, 1988.

White, R. G. (ed.), *The Comedies, Histories, Tragedies, and Poems of William Shakespeare*, 1859.

Wilson, Douglas B., "*Euripides* Alcestis and the ending of Shakespeare's *The Winter's Tale," Iowa State Journal of Research, 58*, 1984.

Wilson, Richard, *Willpower: Essays on Shakespearean Authority*, Detroit, Mich.: Wayne State University, 1993.

Wimsatt, W. K. (ed.), *Dr. Johnson on Shakespeare*, Vol. 1, Penguin, 1960 (1969, p. 109).

Wright, George T., *Shakespeare's Metrical Art*, 1988.

Yates, Frances A., *Shakespeare's Last Plays: A New Approach*, 1975.

Young, David, *The Heart's Forest: A Study of Pastoral in Shakespeare's Plays*, 1972.

Zurcher, Amelia, "Untimely Monuments: Stoicism, History and the Problem of Utility in *The Winter's Tale* and *Pericles*," *English Literary History 70*, no. 4, 2003.


هنداوي


mohamed khatab